
CAPILLA SIXTINA
ATS Italia Editrice

La Capilla Sixtina es uno de los lugares más significativos del mundo cristiano. En efecto, es a la vez la Capilla papal y la sede del cónclave (la asamblea de cardenales que elige al pontífice). Su fama se debe también a que en en su seno se conservan algunas obras que son las más altas expresiones artísticas de la civilización occidental. En la decoración de la capilla han trabajado los mejores pintores italianos de finales del siglo XV. Aquí Miguel Ángel ha realizado dos obras maes-tras en frescos: la Bóveda, con la historia del Génesis (1508-1512) y la pared de fondo, con el Juicio Final (1536-1541).

La capilla debe su nombre al Papa Sixto IV della Rovere (1471-1484), que quiso reestructurar la antigua Capilla Palatina, mencionada en los documentos como "Capilla Magna".

La realización de esta grandiosa obra empezó en 1477 y terminó el 15 de agosto de 1483, fecha en que el Papa inauguró con gran solemnidad la capilla dedicada a la Asunción. Según Vasari, el proyecto que preveía la utilización de las obras de fábrica medievales hasta un tercio de su altura, fue del arquitecto Baccio Pontelli, aunque en los documentos se cita el nombre de Giovannino de' Dolci. Algunos estudiosos indican que las medidas del aula (40,93 metros de largo, 13,40 de ancho y 20,70 de altura), corresponden a las del templo de Salomón en Jerusalén, destruido por los romanos en el año 70 d.C..

en la portada:
Miguel Ángel, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano

LA CAPILLA
SIXTINA

los caminos del arte

ATS Italia Editrice

Indice

A la derecha:
Entrada de la Capilla Sixtina,

Introducción

La Capilla Sixtina es uno de los lugares más significativos del mundo cristiano. En efecto, es a la vez la Capilla papal y la sede del cónclave (la asamblea de cardenales que elige al pontífice). Su fama se debe también a que en en su seno se conservan algunas obras que son las más altas expresiones artísticas de la civilización occidental. En la decoración de la capilla han trabajado los mejores pintores italianos de finales del siglo XV. Aquí Miguel Ángel ha realizado dos obras maes-tras en frescos: la Bóveda, con la historia del Génesis (1508-1512) y la pared de fondo, con el Juicio Final (1536-1541).



La capilla debe su nombre al Papa Sixto IV della Rovere (1471-1484), que quiso reestructurar la antigua Capilla Palatina, mencionada en los documentos como "Capilla Magna". La realización de esta grandiosa obra empezó en 1477 y terminó el 15 de agosto de 1483, fecha en que el Papa inauguró con gran solemnidad la capilla dedicada a la Asunción. Según Vasari, el proyecto que preveía la utilización de las obras de fábrica medievales hasta un tercio de su altura, fue del arquitecto Baccio Pontelli, aunque en los documentos se cita el nombre de Giovannino de' Dolci. Algunos estudiosos indican que las medidas del aula (40,93 metros de largo, 13,40 de ancho y 20,70 de altura), corresponden a las del templo de Salomón en Jerusalén, destruido por los romanos en el año 70 d.C..
La entrada principal de la capilla se encuentra en el lado opuesto con respecto a la más pequeña que hoy en día se usa como ingreso, y se halla precedida por la monumental Sala Real (Sala Regia), destinada a las audiencias.
Una ventanas cimbradas (arquedas en su parte superior) la iluminan. El techo, con bóveda en cañón apenas rebajada, se enlaza con las paredes laterales mediante los lunetos (bovedillas) y las enjutas triangulares. En el pasado, la refinada cantoría, en el lado derecho, alojaba el coro, mientras que el banco de piedra que se apoya sobre tres de los lados de la capilla, era el asiento reservado a los dignatarios pontificios. Una amplia balaustrada de mármol, por encima de la cual hay una serie de candelabros, divide el ambiente reservado al clero del que estaba destinado al público. A fines del siglo XVI, su posición originaria fue modificada, ubicándola más atrás, para que el primer espacio resultara mayor. El espléndido piso de mosaicos "cosmati" completa la decoración (los maestros "cosmati", siglos XIII-XIV, incrustaban mosaico, mármol y piedras en los muros). En 1481 Sixto IV llamó al pintor umbro Pietro Perugino para que decorara las paredes, como así también a algunos de los artistas florentinos más famosos de su tiempo (Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Roselli), cuyos nombres aparecen como titulares del contrato. Con ellos trabajaron sus talleres y algunos de los más estrechos colaboradores, personalidades como Biagio d'Antonio Tucci, Bartolomeo della Gatta y Luca Signorelli. Al pintor Pier Matteo d'Amelia se le confió la decoración de la bóveda con un un cielo estrellado en fresco. Posteriormente, el sobrino de Sixto IV, el emprendedor Giuliano della Rovere, que fue Papa con el nombre de Julio II (1503-1513), hizo substituir la decoración pictórica del firmamento con frescos de Miguel Ángel. Así, en el marco de una grandiosa renovación de la ciudad, el Papa llamó al Vaticano a Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), un artista ya famoso en Florencia y a quien antes él mismo había encargado otras obras. Miguel Ángel aceptó el encargo, si bien antes discutiera acerca de su realización, de decorar la bóveda con "buen fresco". Para hacerlo empleó cuatro años de trabajo intenso, de 1508 a 1512. El tema de la bóveda es la historia de la humanidad antes de la llegada de Cristo. En el centro de una estructura arquitectónica imponente, creada con la pintura, se colocan las nueve Historias del Génesis. Están dentro de un marco flanqueado por parejas de Desnudos ("Ignudi"). A los lados de las escenas principales, entre las enjutas, las Sibilas y los Profetas se presentan en tronos monumentales para anunciar la llegada del Redentor. En las amplias enjutas altas de los ángulos, aparecen las historias de cuatro héroes bíblicos (David, Judit, Ester y Moisés) en cuyas hazañas se ve como Dios interviene para salvar al pueblo elegido. A los lados y debajo de las Sibilas y de los Profetas, en las enjutas y lunetos, Miguel Ángel ha pintado a los Antepasados de Cristo, siguiendo la genealogía que presenta el evangelista Mateo en el primer capítulo de su Evangelio. La historia de la Salvación halla su completamento en el articulado programa iconográfico al que, según la idea de numerosos críticos, contribuyeron los teólogos de la Corte Pontificia. Los personajes, que a

veces se ven en pequeños grupos familiares, constituyen el nexo ideal con las historias representadas en la parte inferior por los artistas del "Quattrocento". En efecto, Moisés representa el Antiguo Testamento y Jesús es el punto de convergencia de toda la historia de la Salvación y el fundador de esa nueva humanidad redimida a través de su muerte y resu-rrección. A la luz del pensamiento teológico del Renacimiento, la bóveda de la Sixtina puede ser interpretada como una grandiosa celebración de la obra de Dios que, al plasmar al Hombre a su imagen y semejanza, lo sitúa en el centro de la Creación, y mediante el misterio de la Incarnación lo eleva a la posición de hijo de Dios.
El fresco de la pared del altar con el Juicio Final es obra del mismo artista, pero de un momento sucesivo, en los años de 1536 a 1541. Su realización fue comisionada por el Papa Paulo III Farnesio (1534-1549), que así confirmaba el encargo ya dado por su predecesor, el Papa Clemente VII (1523-1534). Los cuidadosos trabajos de restauración de los expertos del "Laboratorio di Restauro dei Musei Vaticani" (Taller de Restauración de los Museos Vaticanos), han dado su antiguo esplendor a las pinturas: primero a los lunetos, a la bóveda, luego al Juicio Final y más tarde a las paredes laterales con los frescos del "Quattrocento". Gracias a la técnica empleada y a los resultados logrados, esta restauración significó un acontecimiento de trascendencia mundial.

La restauración de los frescos de la Capilla Sixtina

La restauración de los frescos que Miguel Ángel pintara en la Capilla Sixtina constituye la natural prosecución de las intervenciones efectuadas entre 1964 y 1974 sobre las cuatrocentistas escenas de la "Vida de Moisés y de Jesucristo" de las paredes laterales, y sucesivamente, entre 1979 y 1980, sobre los quinientistas episodios bíblicos de la pared de entrada. La operación para devolver el primitivo aspecto a la bóveda miguelangelesca tendría que haber seguido a la de la serie de los pontífices. Pero las condiciones apreciadas en el luneto de "Eleazar-Matán" –especialmente la presencia denumerosísimas microrasgaduras de la película pictórica– aconsejaron no aplazar la intervención: por eso. entre 1980 y 1984, junto con los "Papas" de Perugino, Ghirlandaio, Botticelli y Cosimo Rosselli se restauraron los catorce lunetos con los "Antepasados de Jesucristo". Causa de los daños se revelaron las contracciones producidas por las variaciones de temperatura y humedad en la mano de cola que, en las restauraciones del pasado, había sido aplicada sobre la superficie pintada a manera de barniz para avivar los colores oscurecidos y deslucidos por el progresivo depositarse del polvo y el negro de humo, que los métodos de limpieza entonces en uso –pan, vino acidulado y agua– no lograban quitar de manera satisfactoria. La restauración reveló un color purísimo, rico en efectos tornasolados, del todo similar al que, por esos mismos años, una reparación atenta y eficaz estaba sacando a la luz en el "Tondo Doni": y, sin embargo, inesperado para la mayoría, tanto es así que despertó incredulidad y dudas en algunos y determinó las vivaces polémicas que –si bien por un período limitado de tiempo– acompañaron la delicada labor. Después de esa primera iniciativa, la operación de limpieza se extendió entre 1985 y 1989 a la bóveda propiamente dicha, la cual confirmó las novedades apreciadas en los lunetos y, por último, a partir de la primavera de 1990, al "Juicio Final", que aportó un rico botín ulterior de conocimientos. Como es sabido, cada restauración es fuente de un casi inexhausto acopio de informaciones, destinadas a aclarar las modalidades del proceso creativo y a suministrar indicios y pruebas sobre los problemas cronológicos, iconográficos y estilísticos que se relacionan con la génesis de la obra de arte. Si ello es verdad en general, tanto más lo es para la decoración pintada al fresco por Miguel Angel, sobre la cual el humo, el polvo, la suciedad y las restauraciones de casi cinco siglos habían depositado una pátina, no noble pero indudablemente sugestiva, a cuya presencia se debe la leyenda de un artista técnicamente no preparado. En la bóveda, en cambio, la limpiadura nos ha devuelto la obra de un típico artista del Renacimiento, escultor por vocación, pintor y arquitecto a pesar suyo, dotado de una educación técnico-artística tal que le permite hacer frente –no obstante la aparente inexperiencia– a la empresa más monumental que nunca antes había sido propuesta a un pintor, brindando una obra absolutamente excepcional cuanto a perfección formal y, desde el punto de vista técnico, el equivalente de un tratado de pintura mural. Verdadero florentino, Miguel Ángel pintó en "buon fresco" depurando progresivamente la propia paleta –tal vez a consecuencia de los problemas de "moho" que se presentaron al principio– de esos colores, tales como el minio, que requerían el empleo de un aglutinante, y limitando el uso del fresco seco a los arrepentimientos y a los medallones monocromos situados al pie de los Desnudos. Desde el punto de vista de la técnica de ejecución, todas las soluciones empleadas –en particular, el uso del esmalte y el lapislázuli en el fresco– remiten al taller de Domenico Ghirlandaio, en el que Miguel Ángel había cumplido el periodo de prácticas y del que había hecho llegar la mayor parte de los ayudantes que colaboraron con él en la fase inicial: Bugiardini, Jacopo di Sandro (con el que

inmediatamente tuvo algunos contrastes), Jacopo di Lazzaro Torni (que en enero de 1509 ocupó el lugar del anterior) y Granacci, el amigo de la infancia que le había introducido en el taller de Ghirlandaio. No es ciertamente en el breve periodo de permanencia de estos "aprendices" sobre los andamios que Miguel Ángel pudo asimilar la difícil técnica del pintar en buon fresco: ellos le "refrescaron", por así decir, los conocimientos adquiridos durante el aprendizaje junto a Ghirlandaio, le ayudaron a plantear el trabajo y ejecutaron materialmente no sólo los elementos decorativos de los marcos arquitectónicos sino también –si bien bajo su férreo y constante control– algunas figuras de las escenas de la vida de Noé. La presencia de estos colaboradores se advierte sea por la diversa forma de pintar, sea –a menudo– por el brusco bajón de calidad respecto a las partes que ciertamente surgieron del pincel de Miguel Angel; realizaciones pictóricas que, aun en la fase inicial, se colocan siempre a un nivel sumamente elevado, del todo inalcanzable para cualquiera. Ellos permanecieron junto al eximio maestro hasta el otoño de 1509 cuando –con "La caída en el pecado original"– el tamaño de las figuras y el ritmo compositivo hicieron imposible el trabajo, aun parcialmente autónomo, de los mismos sobre los andamios. Miguel Ángel decidió entonces que regresasen a Florencia los mozos más hábiles –Granacci y Bugiardini, en particular– tanto más que, en virtud del contrato, todos los gastos corrían a cargo suyo, y no tenía sentido retenerlos en la Ciudad Eterna sin poderlos emplear de la mejor manera. La restauración ha probado también que. tal como indican las fuentes y el epistolario, hubo una pausa en el trabajo inmediatamente después que, en el verano de 1510, Miguel Ángel pintó "La creación de Eva", por debajo de la cual, significativamente, estaba situada la cancela de mármol que separaba a los fieles del clero. Los datos recogidos prueban, además, que una vez retomado el trabajo en el otoño de 1511, los ritmos operativos sufrieron una fuerte aceleración: y así, por ejemplo, el luneto de "Roboán-Abías" y la escena con la "Separación de la luz y las tinieblas" fueron realizados en una sola jornada. Con toda probabilidad, no fue extraño a esta aceleración -en las secuencias del Génesis pintadas en la parte central de la bóveda y en los grupos de figuras en los paños triangulares de la misma– el empleo del grabado indirecto en substitución del estarcido, procedimiento casi constante en los frescos realizados con el primer andamiaje. A la luz de la restauración, el influjo de Miguel Ángel sobre sus contemporáneos se hace patente. Esa profunda influencia el genial artista la ejerció tanto sobre Rafael y su entourage– en particular, sobre Giulio Romano– como sobre el así llamado Manierismo florentino de Rosso, Pontormo, Andrea del Sarto y Beccafumi, los cuales sufrieron su



Miguel Ángel, Juicio Final,
detalle: Cristo Juez (durante la limpieza de la obra)

hechizo no sólo desde el punto de vista formal sino también –y ello no era conocido– cromático. El artista que emerge por debajo de la pátina secular que cubría la bóveda es, pues, plenamente florentino, tanto en su formación como en sus realizaciones; y florentino es también el carácter sutilmente intelectual que impregna las imágenes y el gusto cromático. Bien distinto resulta aquel que pintara, poco más de veinte años después, el "Juicio Final". En efecto, técnicamente Miguel Ángel realizó la composición en "buon fresco" como la bóveda, pero la paleta se muestra aquí más rica y, junto a las habituales tierras, aparecen pigmentos como la laca roja, el amarillo de Napóles y el oropimente. Constante resulta el uso para el azul del cielo del costoso lapislázuli, y en esta elección mucho debió de pesar el hecho de que era el pontífice –y ya no el artista– quien corría con todos los gastos. Independientemente de este detalle la presencia del lapislázuli es fundamental, porque ello determinó una tonalidad general más cálida, claramente fruto de la renovada sensibilidad del artista, sobre la que debió de influir por un lado la veinteñal amistad con Sebastiano del Piombo, y por el otro su viaje a Venecia en 1529. Pese a ser de educación exquisitamente florentina, en sus obras mas tardías Miguel Ángel se sintió atraído por las novedades que sobre la luz y el color llegaban de la escuela veneciana, demostrando su atención al mundo circunstante y la falta de prejuicios hacia un ámbito cultural respecto al cual, por otra parte, al menos de palabra, manifestó muchas reservas.

La Capilla Sixtina

Vista del conjunto

Entre 1480 y 1483 el Papa Sixto IV della Rovere (1471-1484) quiso que algunos de los mejores pintores de fines del "Quattrocento" hicieran los frescos de la Capilla del Palacio Pontificio.
Botticelli, Ghirlandaio, Piero di Cosimo, Cosimo Rosselli, Perugino y Pinturicchio con sus talleres empezaron la decoración de las paredes de la capilla a partir del 27 de octubre de 1481, fecha del contrato en que aparecen sus firmas. Las paredes, a nivel horizontal, están divididas en tres franjas, mientras que verticalmente unas elegantes lesenas (pilastras ornamentales), dispuestas sobre dos órdenes, marcan los límites de los paneles.
En la franja inferior, sobre falsos brocados, están pintados los emblemas del pontífice.
A lo largo de la franja intermedia, la más importante, hay una serie de escenas bíblicas: a la izquierda (mirando hacia el altar), episodios de la vida de Moisés del Antiguo Testamento y, a la derecha, escenas del Nuevo Testamento, con la vida de Cristo.
Las pinturas muestran la intención bien clara de establecer una similitud, y de llamar la atención sobre ella, entre la vida de Moisés, primer libertador del pueblo de Israel, y la de Jesucristo, el nuevo redentor, ya no de un pueblo sino que de toda la humanidad.
Las inscripciones sobre los frescos sirven de título a los episodios representados debajo de ellas. Las imágenes suman y funden en su interior numerosos acontecimientos, por lo que a veces resulta difícil interpretar en su detalle los episodios bíblicos representados.
En la franja superior, a la altura de las ventanas, en hornacinas, se encuentran 28 retratos de Papas: (en sus orígenes eran 32 figuras). La Bóveda y el Juicio Final completan la Capilla Sixtina y atestiguan el aporte fundamental que le diera Miguel Ángel con sus audaces intuiciones y su arte.
La Capilla Sixtina puede ser considerada uno de los testimonios más significativos y completos de la historia de la Salvación narrada en la Biblia. En ella todo se puede resumir en la persona de Dios Creador y del Hijo, juez de la historia. A estos dos personajes Miguel Ángel dedica las imágenes más hermosas de la obra.



ARTISTAS DEL "QUATTROCENTO"

PIETRO PERUGINO: IDA DE MOISÉS A EGIPTO

Las historias del libertador del pueblo hebreo, esclavo en Egipto, empezaban en la pared del fondo de la Capilla con el fresco de Moisés salvado de las aguas del Nilo. Esta pintura fue cubierta, más tarde, con la del Juicio Final. Ahora la Historia de Moisés empieza con la descripción del viaje a Egipto. La composición general y algunos de los retratos se atribuyen al Perugino (1445/50-1523) quien también empleó a algunos de los alumnos de su escuela.

Las escenas del recuadro se refieren a la narración bíblica del Éxodo (4,18-26). Obsérvese en especial, abajo a la derecha, la representación del rito de la circuncisión del hijo de Moisés.

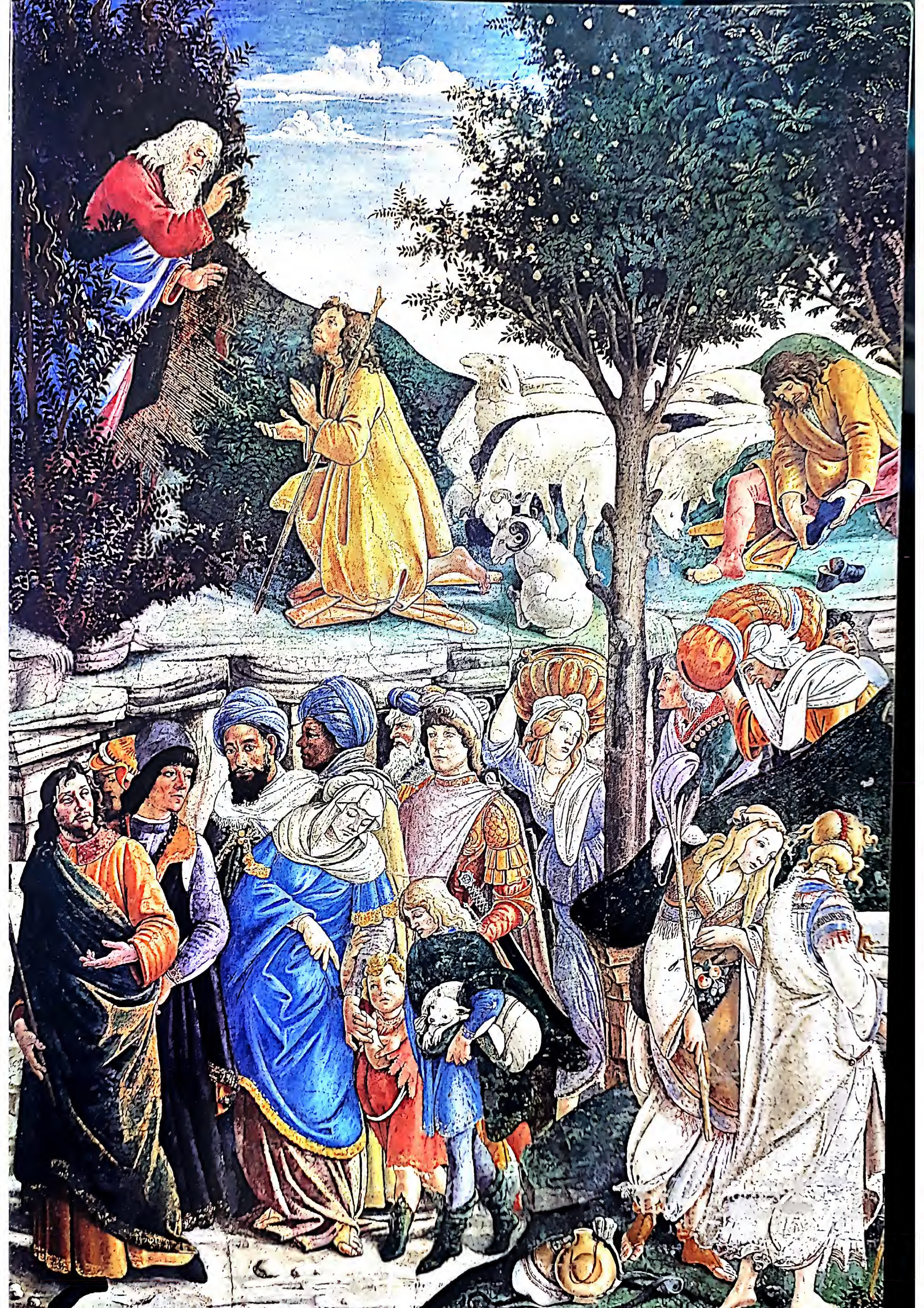




SANDRO BOTTICELLI: PRUEBAS DE MOISÉS

El tema de este fresco es: "Las pruebas de Moisés", obra del pintor florentino Sandro Botticelli (1445-1510) y de su taller. El recuadro es uno de los más complejos porque comprende varios episodios: Moisés que mata a un egipcio porque ha agredido a un hebreo (a la derecha); la huida, después del delito, a Madian; el encuentro con un grupo de muchachas del lugar (las hijas de Reuel) y su defensa de otros pastores que les impedían abrevar a su rebaño. Entre estas muchachas, Moisés elegirá a quien será su mujer, Seforá (Éxodo 2,11-20). En la parte alta, a la izquierda, Moisés se está quitando el calzado por orden de Dios que, apareciéndosele en un zarzal ardiente, le ordena que vuelva a Egipto para libertar al pueblo de Israel. En la parte inferior, a la izquierda, Moisés, con su familia, emprende el viaje. Estos episodios están narrados en el libro bíblico del Éxodo, en los capítulos 2, 3 y 4. La elegancia y la gracia típicas de Botticelli se ponen en evidencia en las figuras puestas en el centro de la escena.





BIAGIO D'ANTONIO: PASO DEL MAR ROJO

Los episodios pintados por Biagio d'Antonio (1446-1516) son, desde un punto de vista artístico, los menos importantes. Es la descripción de un episodio bíbilico muy conocido: Moisés y su pueblo huyen de Egipto, perseguidos por el ejército del Faraón. Logran cruzar el Mar Rojo gracias a que Dios les abre un pasaje entre las aguas, aguas que volverán a cerrarse sobre sus perseguidores, haciéndoles ahogar en el mar, junto con sus cabalgaduras (Éxodo, 14, 21-30) . La mujer que, arrodillada a los pies de Moisés, canta acompañándose con una cítara, es el símbolo de Israel jubiloso porque Dios ha liberado a su pueblo: "Mi fortaleza y mi canción es Yahveh. Él es mi salvación. Él es mi Dios, yo le glorifico, es el Dios de mi padre, a quien exalto" (Éxodo 15,2).





COSIMO ROSSELLI: ENTREGA DE LAS TABLAS DE LA LEY

Los episodios representados quieren resumir los distintos hechos mencionados en el libro del Éxodo, en especial cuando Dios entrega las tablas de la ley a Moisés. El acontecimiento está representado en el centro, en la parte alta, mientras que, más abajo, se representa la ira de Moisés que, al descubrir la idolatría del pueblo en adoración ante un becerro de oro, hace añicos las tablas de los Mandamientos y, como se ve en el detalle (en la parte alta a la derecha), hace ejecutar a los culpables. A través de Moisés, Dios entrega los Mandamientos a su pueblo, como otro signo más de la alianza.





Sandro Botticelli: Castigo de Coré, Datán y Abirón

El episodio pintado por Botticelli (cuyo retrato podría ser el segundo personaje, el último a la derecha) se encuentra en el libro bíblico de los Números, en el capítulo 16. Coré, Datán y Abirón eran unos sacerdotes que se rebelaron a Moisés y pusieron en discusión tanto su autoridad religiosa y civil sobre el pueblo elegido, como la de Aarón. Por esto Dios los castiga haciéndoles devorar por la tierra. El episodio, muy raro en la iconografía bíblica, tenía la finalidad bien clara de reafirmar la autoridad del Papa y enfatizar la gravedad de los gestos de desobediencia de quien se rebela a la autoridad de los representantes de Dios. Nótese que para acentuar dicha afirmación, el Sumo Sacerdote Aarón lleva sobre su cabeza la Tiara, símbolo papal, y la inscripción en latín, en lo alto del arco, proclama: "nadie se atribuya honores si no ha sido llamado por Dios".




NEMO·SIBI·ASSVMM
AT·HONOREM·NISI
VOCATVS·ADEO
TANQVAM·ARON

LUCA SIGNORELLI Y BARTOLOMEO DELLA GATTA: TESTAMENTO Y MUERTE DE MOISÉS

En el fresco, en su mayor parte obra de Luca Signorelli (1445-1523), aparecen algunos episodios de los últimos momentos de la vida de Moisés: a la izquierda, Moisés que cede el bastón de mando a Josué (Deuteronomio 31); a la derecha, cuando bendice a los hijos de Israel (Deuteronomio 33). En alto: en el centro, un ángel indica la tierra prometida y, a la izquierda, se representa la muerte de Moisés cuando, según la Biblia, tenía 120 años (Deuteronomio 34, 4-6).

El ciclo pictórico sobre la vida de Moisés se concluye en la pared de la entrada principal con la representación de "La disputa alrededor del cuerpo de Moisés muerto". En sus orígenes, también este fresco era obra de Signorelli, pero en 1560 volvió a pintarlo Matteo da Lecce, después de que se diera un debilitamiento estructural de la pared.





PIETRO PERUGINO: BAUTISMO DE CRISTO

Como en el ciclo de las historias de Moisés, el actual panel es el segundo de la primera serie que empezaba con el nacimiento de Jesús. Esta escena luego fue cubierta y suplantada con el Juicio de Miguel Ángel.
Su autor es el Perugino a quien probablemente también se le confiara la tarea de coordinar las obras de la Capilla en sus aspectos generales. Hace poco volvió a la luz la inscripción original que atribuía la obra a este maestro umbro.
En el recuadro se ilustran varios episodios del Evangelio de San Mateo. A la izquierda la predicación de Jesús a los discípulos, a la izquierda, la de Juan el Bautista. Jesús y el Bautista también están presentados en primer plano, en posición central, en el momento del Bautismo.





Sandro Botticelli: Tentaciones de Cristo y purificación del leproso

Las tentaciones de Cristo, título del fresco, parece dejar su lugar de privilegio a la purificación del leproso, un episodio narrado en el Evangelio de San Mateo (1,40) que, sin embargo, no tiene relación con el tema ilustrado. Algunos elementos del fresco, como la fachada del hospital de Santo Spirito que ocupa el lugar del antiguo templo de Jerusalén, resuelven el interrogativo. Se piensa que Botticelli deseaba hacer un homenaje al Papa Sixto IV, comitente de la Capilla Sixtina, a quien se debe asimismo la construcción de ese hospital. En el fondo está la escena de Cristo tentado por el Demonio (véase Mateo 4,1-11). Después de haber pasado cuarenta días de retiro y ayuno en el desierto, Cristo se ve tentado por Satanás, que lo incita a adorarlo.





Domenico Ghirlandaio: Vocación de los primeros apóstoles

"Caminando por la ribera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón, llamado Pedro, y su hermano Andrés, echando la red en el mar, pues eran pescadores, y les dice "Venid conmigo, y os haré pescadores de hombres". Y ellos al instante, dejando las redes, lo siguieron" (Mateo 18 22).
En un paisaje que se pierde en el horizonte lejano, está representada la llamada de Pedro y de Andrés como también la de otros dos hermanos, Santiago y Juan. Ellos serán los primeros de los doce Apóstoles de Jesús y compartirán con él todos los momentos de su vida, y luego serán testigos privilegiados de su muerte y resurrección.





Cosimo Rosselli: Sermón de la montaña

El "Sermón de la montaña" (Mateo 5,1-12) en que Cristo pronuncia las nueve bienaventuranzas, está puesto en relación con la pintura de la "Entrega de las Tablas de la Ley". A la antigua ley que Dios entregara a Moisés se contrapone la nueva ley de las Bienaventuranzas promulgada por el Redentor. En el centro se encuentra el episodio principal que da el título a esta representación, mientras que a la derecha se halla la curación de un leproso, milagro que el Señor cumple después de haber bajado de la montaña, seguido de muchos de quienes acababan de escuchar sus enseñanzas (Mateo 8,1-4). En el evangelio de Mateo, éste es el primero de una larga serie de milagros: entonces verdaderamente Jesús es el Salvador, pues no sólo pronuncia palabras que exaltan el espíritu, sino que con los milagros demuestra su divinidad y subraya su voluntad de salvar a los hombres.





PIETRO PERUGINO: ENTREGA DE LAS LLAVES

Las llaves que Cristo entrega a Pedro son el símbolo de la potestad y del servicio de los Papas y de la Iglesia. Una es de oro, la potestad de juzgar, la otra de plata, emblema de la potestad de discernir entre el bien y el mal. Entre el elemento antiguo, los dos grandes arcos romanos, casi idénticos al de Constantino en Roma, a ambos lados de un templo de Jerusalén con formas renacentistas, y el elemento nuevo, representado por Cristo en el momento de entregar las llaves, hay una armonía total que subraya la continuidad histórica. Las líneas del pavimento de la amplia explanada acentúan la perspectiva proyectada hacia el infinito, como si se quisiera subrayar la centralidad ideal de este fresco con respecto a los demás de la Sixtina.





Cosimo Rosselli y Biagio d'Antonio: Última Cena

La Última Cena es la obra maestra de Cosimo Rosselli. La escena está ambientada en una amplia sala poligonal trazada con gran precisión de perspectiva. A Judas, el apóstol que traicionará al Señor, se lo ve de espaldas, y su aureola es menos luminosa que las de los otros apóstoles. Un pequeño diablo, posado sobre sus hombros, simboliza la tentación a la que está por sucumbir. Sobre el fondo, como ventanas abiertas a los sucesos que tendrían lugar después de la última cena, están representados los episodios de la oración en el huerto, del prendimiento de Jesús y de la Crucifixión. Nótese, en el recuadro, la viva presencia de animales.

El ciclo concluye, en la pared de entrada, con la Resurrección de Cristo, fresco del holandés Hendrik van den Broeck (siglo XVI) que cubre el del Ghirlandaio, arruinado en 1522 por el derrumbe de esa pared.





Serie de los Pontífices

En los intervalos entre las ventanas, en elegantes hornacinas, se encuentran los retratos de 28 de los primeros pontífices, en figura entera y con sus paramentos litúrgicos.

Es probable que, al centro de la pared del altar, ahora cubierta por el Juicio Final de Miguel Ángel, estuvieran las figuras de Cristo y de Pedro y, en posición lateral, los inmediatos sucesores de Pedro, Lino y Cleto.

Atribuidos a los mismos autores de las historias de Moisés y de Cristo (Botticelli, Perugino, Ghirlandaio y Cosimo Rosselli), los retratos aparecen en orden cronológico, alternándose sobre las paredes enfrentadas. La serie comenzaba con la figura del altar para concluir con la que se encuentra en la pared de la entrada. Colocados en hornacinas monocromáticas, los papas se ven con un libro, con un rollo de papiro en la mano o bendiciendo. Cada uno lleva su nombre, escrito debajo.

Los pontífices Marcelo y Eutiquiano



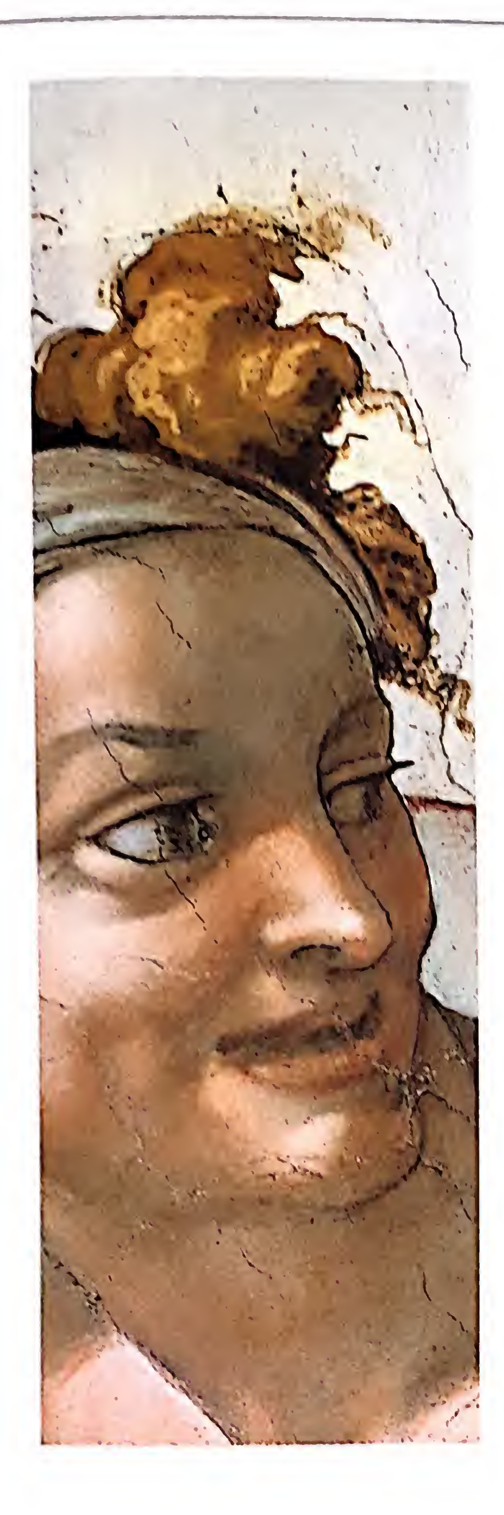


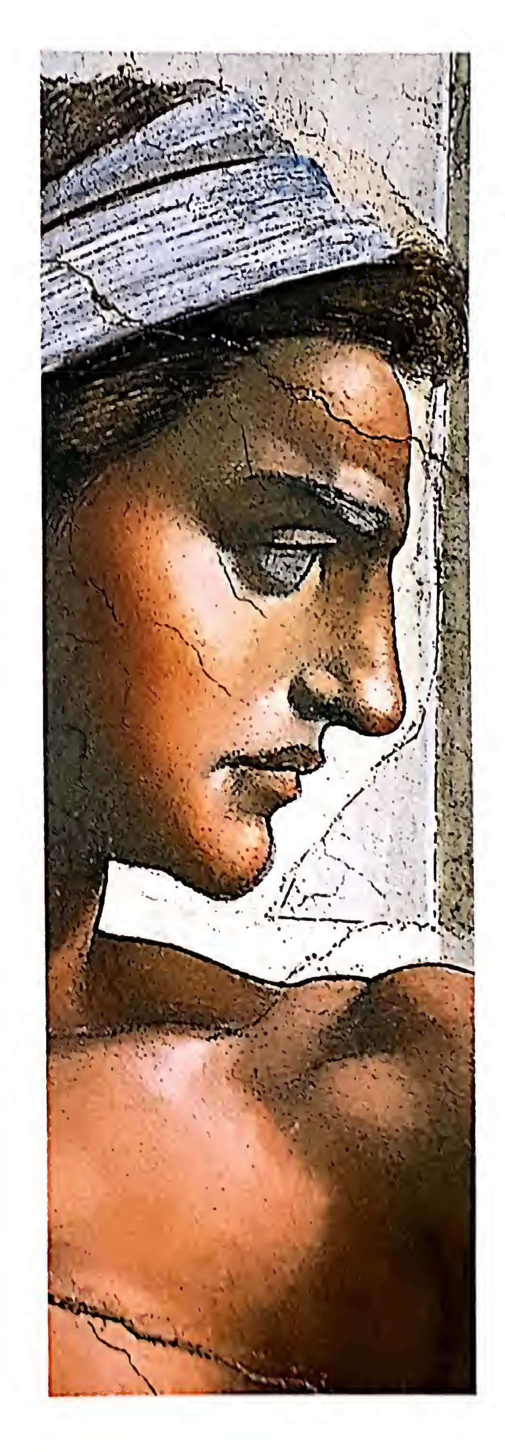
El pontífice Pío I

La Bóveda



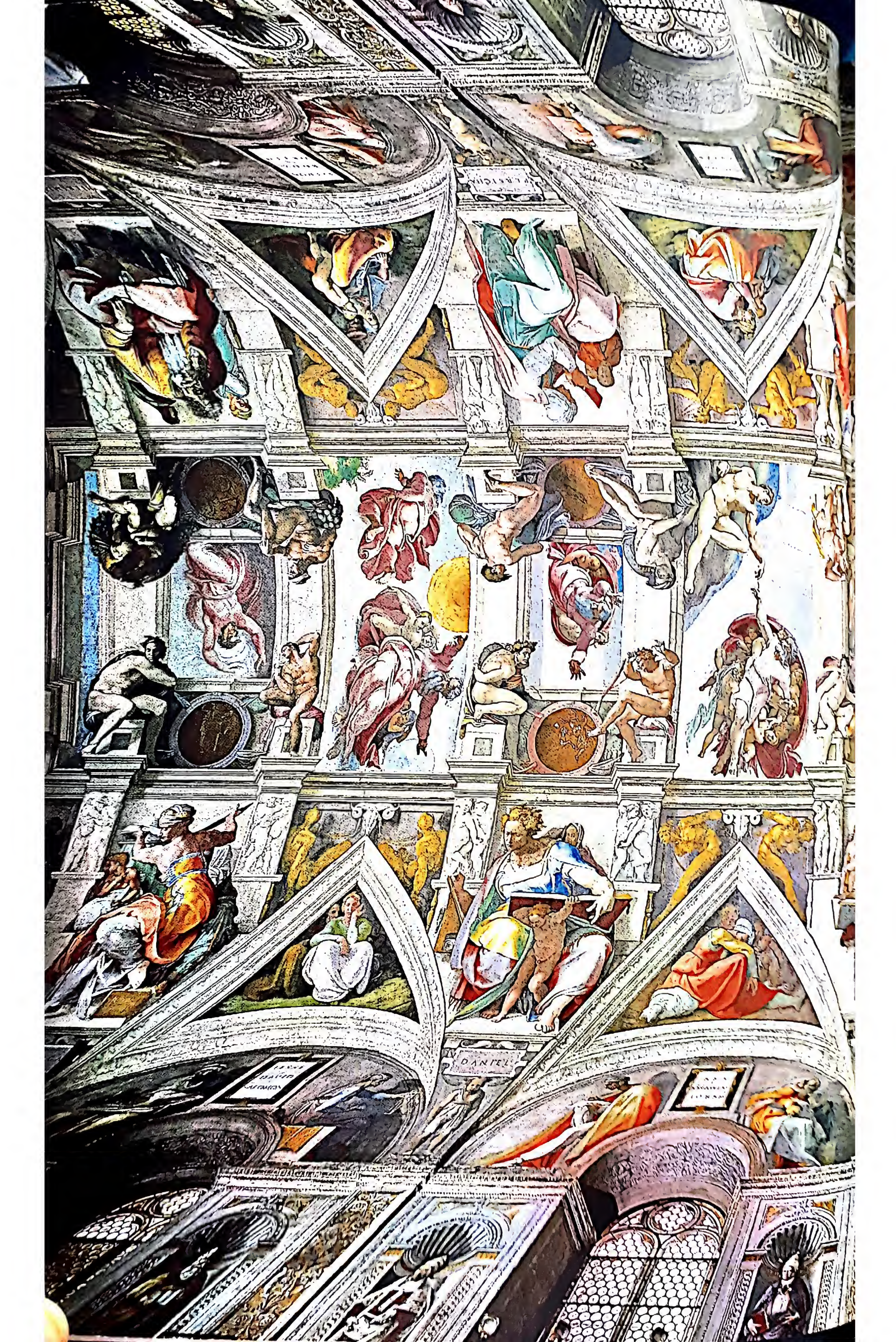
Para completar las intuiciones artísticas de los maestros que trabajaron en la primera decoración de la Sixtina faltaba otro gran artista: Miguel Ángel. El Papa Julio II lo llama para que decore la bóveda.
Corre el año 1508, Miguel Ángel tiene apenas 33 años y casi ninguna experiencia de pintura y menos aun de la técnica del fresco. En cuatro años de trabajo duro y solitario, el artista termina la obra en que conjuga una síntesis grandiosa de la historia de la Salvación, desde la Creación al Pecado de los antepasados, hasta la promesa de la Redención. Son más de 300 figuras enmarcadas por una arquitectura pintada, libre de las férreas reglas de esa perspectiva renacentista, que, en cambio, se pone en evidencia en los frescos en la parte inferior, hechos por artistas del Quattrocento. En el centro, en nueve episodios divididos en grupos de tres, se narra el Génesis, primer libro de la Biblia. Dios Creador es el personaje de los tres primeros recuadros. A Adán, el primer hombre, y a Eva se reservan los episodios del segundo grupo. La desnudez de Adán y de Eva son una referencia clara a su inocencia antes de haber desobedecido a Dios. En los tres últimos frescos, cuyo eje son la figura de Noé y el Diluvio Universal, los episodios representados remarcan la condición de una humanidad ineluctablemente esclava del pecado. La historia de la Humanidad parecería que se encarnara en esos veinte hombres desnudos, a los lados de los recuadros, figuras de una exasperada vitalidad cuya expresión facial va de la muda contemplación al grito de desesperación.
Apenas por debajo del falso cornisamento, las figuras de los Profetas y de las Sibilas atestiguan la espera continuada de Redención en que vive la humanidad. En las ocho enjutas (enjuta: triángulos resultantes de la inscripción de un arco en un cuadrado) que flanquean a los Profetas y a las Sibilas y en los lunetos de las ventanas, Miguel Ángel pintó la serie de los Antepasados de Cristo que nos dan los Evangelios: la idea del Mesías que los profetas anunciaran se ha hecho historia y cada antepasado constituye un capítulo de la historia de salvación iniciada en el momento mismo del pecado. En las enjutas altas el artista pinta cuatro momentos significativos de la historia de Israel, símbolos de la constante presencia de Dios en la vida de su pueblo y de su promesa renovada. También estos hechos constituyen los eslabones temáticos con las pinturas de las paredes inferiores. Así, la Sixtina parece que asumiera su composición lógica y definitiva, narrándonos completamente la historia de la Salvación.

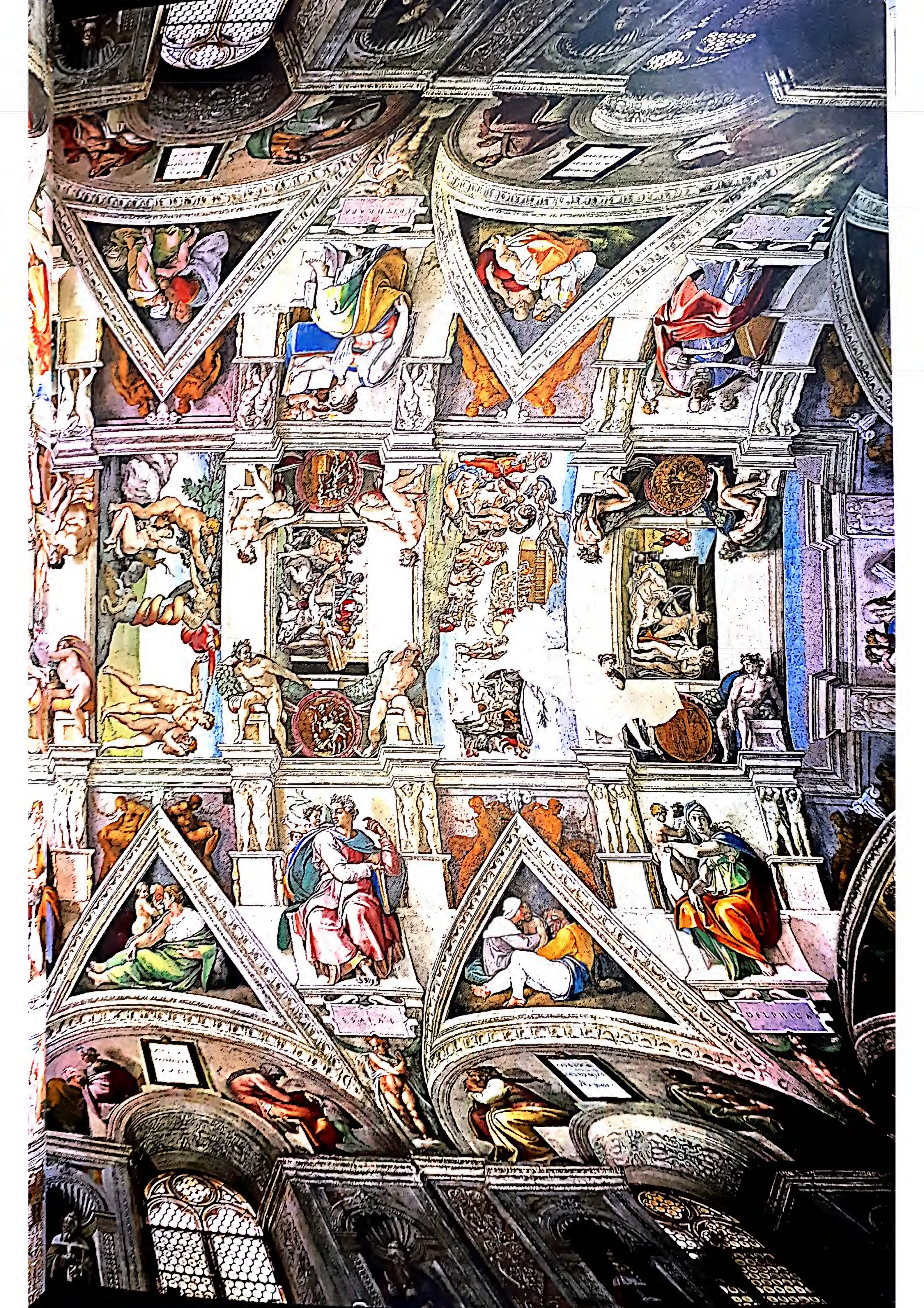




arriba:
Miguel Ángel,
Figuras de desnudos del Sacrificio de Noé con medallón, detalle

a la derecha:
Miguel Ángel,
"Ignudi" más en alto del profeta Jeremías, detalle

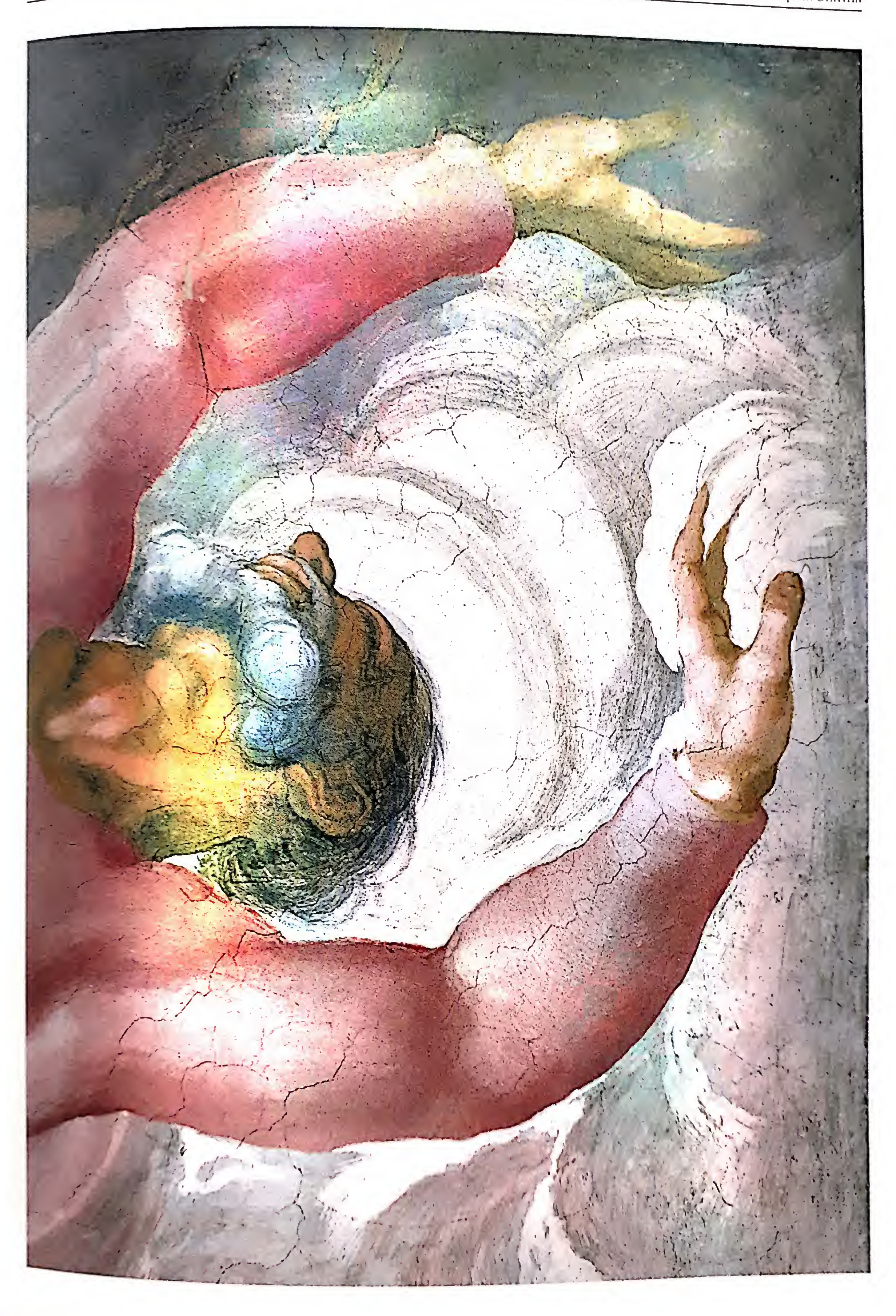

DANIEL


DELPHICA

Separación de la luz y de las tinieblas

"Dijo Dios: "Haya luz", y hubo luz". Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad" (Génesis 1,3-5).
Dios se presenta a través de una imagen prospéctica de gran eficacia. Suspendido en el aire, con una mano aparta las tinieblas, con la otra da origen a la luz que emana directamente de su persona. Toda la escena está dominada por un acentuado movimiento, como provocado per un fuerte viento. En la Biblia a menudo se habla del Espíritu de Dios como de "una ráfaga de viento impetuoso" (Hechos 2,2). Miguel Ángel, en el torbellino que envuelve la túnica y el manto de Dios Padre, parece que hiciera alusión a la presencia del Espíritu Santo en la acción creadora.



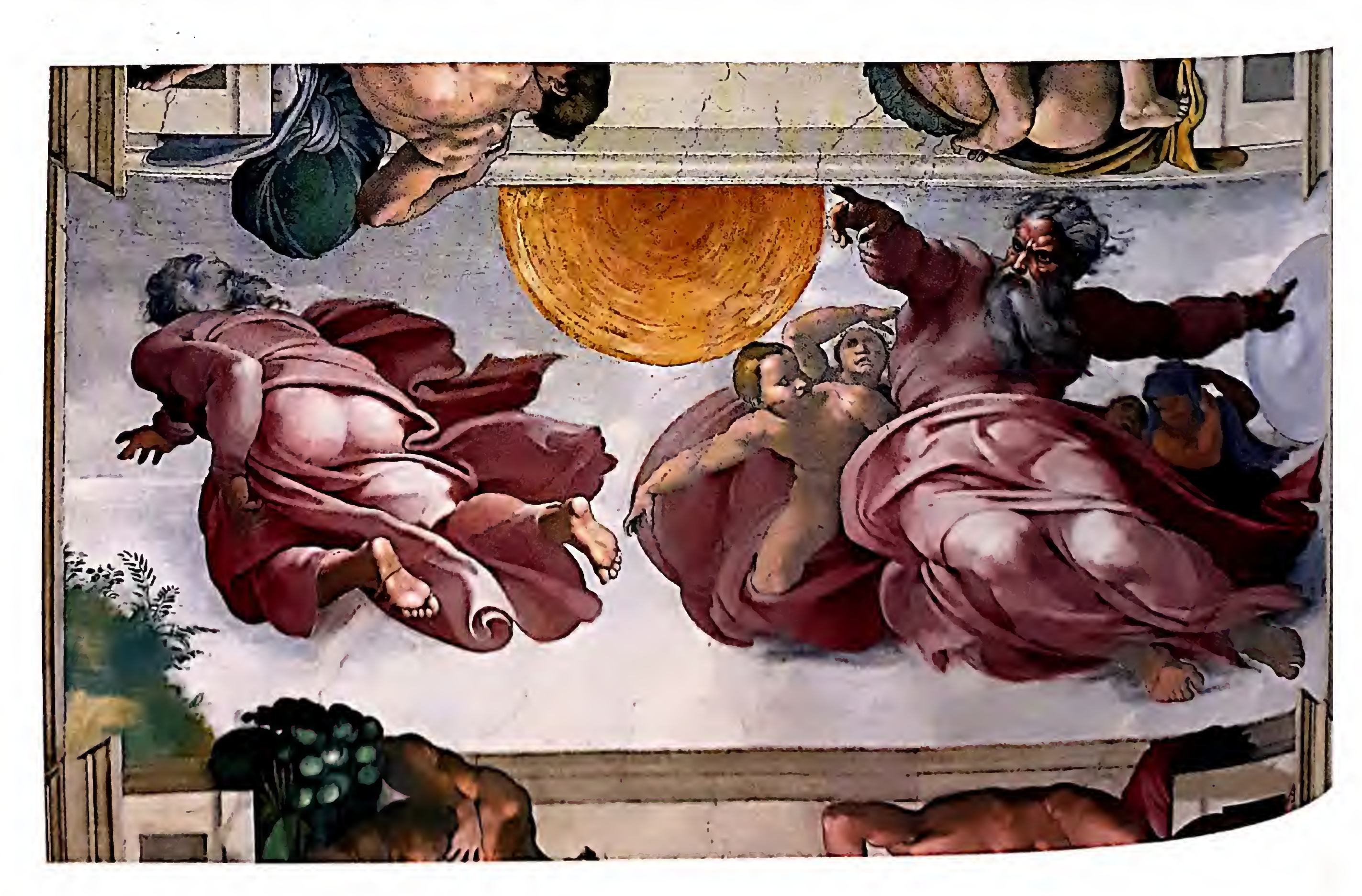


Creación de los astros y de las plantas

"Dijo Dios: "Haya luceros en el firmamento celeste, para apartar el día de la noche..." "...Dios vio cuanto había hecho, y todo estaba muy bien" (Génesis 1,14-15;31).

En el fresco, Dios está representado dos veces: de frente y de espaldas. Esta última figura en especial parecería que imprimiera un sentido de circularidad a la escena. Dios no sólo crea sino que mira lo creado "dándole vueltas en torno" para descubrir lo bueno de su obra y sentirse satisfecho, demostrando una vez más su amor por las cosas.

Como en el fresco de la Separación de la luz y las tinieblas y en el de la Separación de las tierras y de las aguas, Miguel Ángel utiliza el motivo de la divinidad que se mueve como en vuelo por el espacio, expresión ésta de su potencia creadora.





Separación de la tierra y las aguas

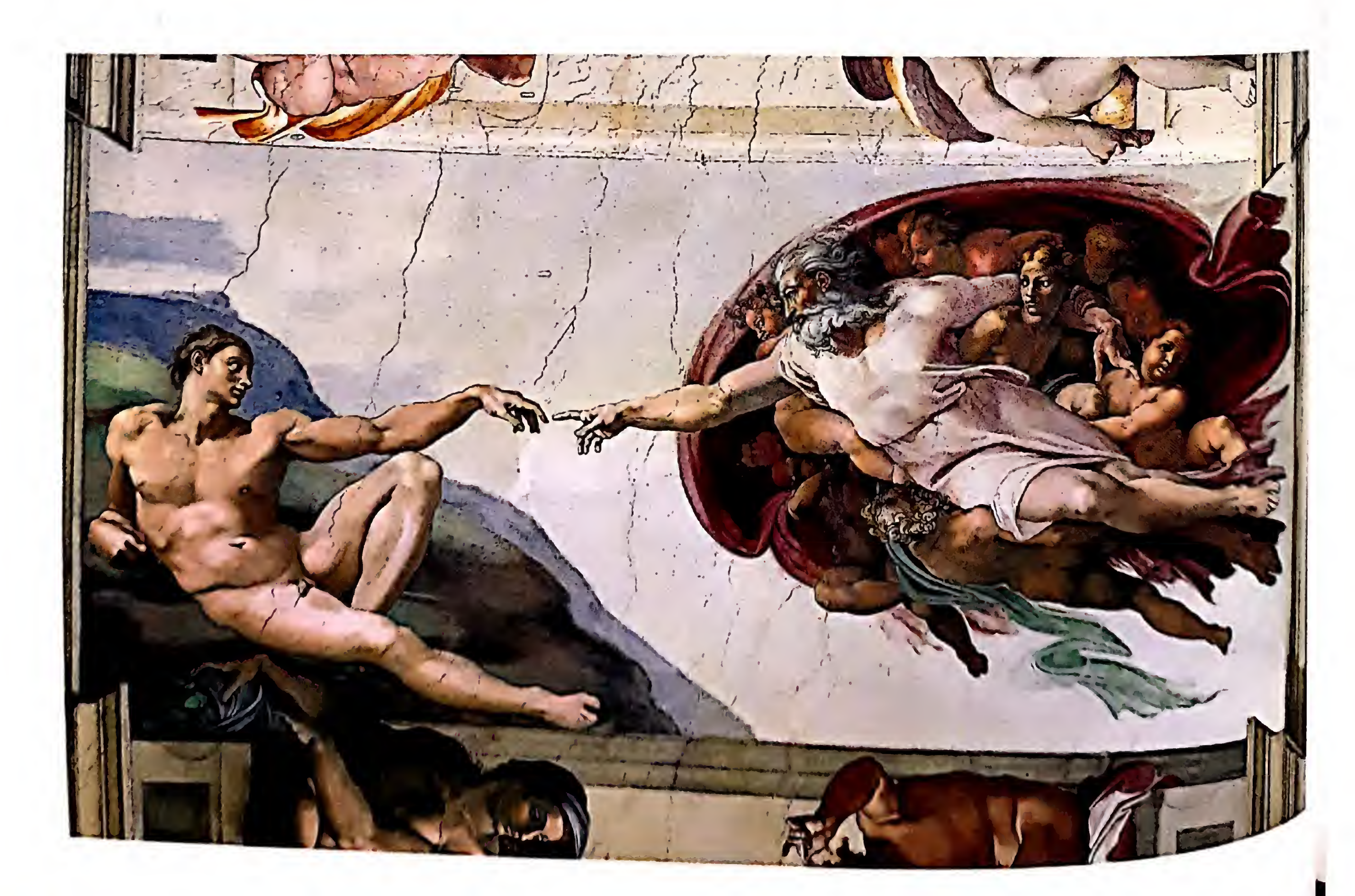
"La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento aleteaba por encima de las aguas". "Dijo Dios: "Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco"; y así fue. Y llamó Dios a lo seco 'tierra', y al conjunto de las aguas lo llamó mares" (Gs 1,2.9-10). La iconografía de los siglos anteriores había imaginado un Dios estático, majestuoso y solemne. Miguel Ángel rompe con esos esquemas: Dios es el creador de la vida, todo en él es movimiento y gesto imperioso. Los ángeles y el manto henchido por el viento, que lo sostienen, acentúan la idea de la belleza y gratuidad de la creación.

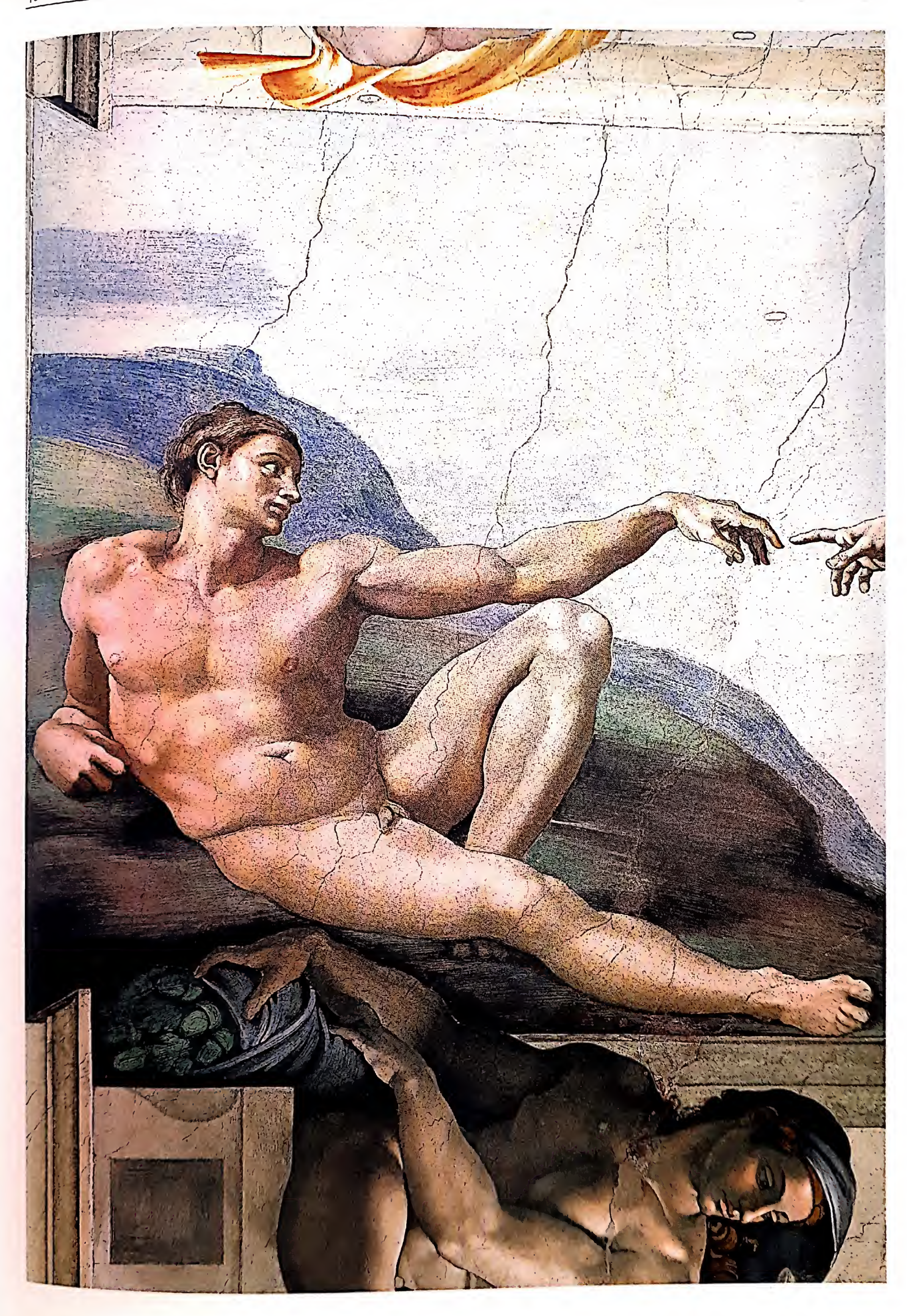




Creación de Adán

"Y dijo Dios: "Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra ..."" (Génesis 1,26). Para presentar a Dios usa la imagen clásica del anciano cuya barba blanca y larga resalta la idea de eternidad. A Adán se lo ve tendido sobre la tierra, exhibiendo todo el vigor y la belleza de la primera criatura, mientras la vida está entrando en su cuerpo. El punto focal de la escena es la mirada de Dios que se encuentra con la de Adán y la imagen de las dos manos: la del Padre, poderosa y fuerte, y la del primer hombre, que empieza a abrirse como la vida misma.





Creación de Eva

"Entonces Yahveh Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, el cual se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre" (Génesis 2, 21-22).

Toda la escena gravita alrededor del gesto de Dios que con la mano invita a Eva a que se separe y se diferencie del cuerpo de Adán, que duerme profundamente. Las manos juntas y tendidas de Eva en un gesto de agradecimiento, su boca entreabierta por el estupor y el asombro del primer instante de vida, el cuerpo inclinado en actitud de adoración, remarcan la total gratuidad del gesto de Dios, que crea sólo por amor. Muchos ven a Eva, "la madre de todos los vivientes", en la figura femenina, de expresión temerosa, que aparece por debajo del brazo del Creador.

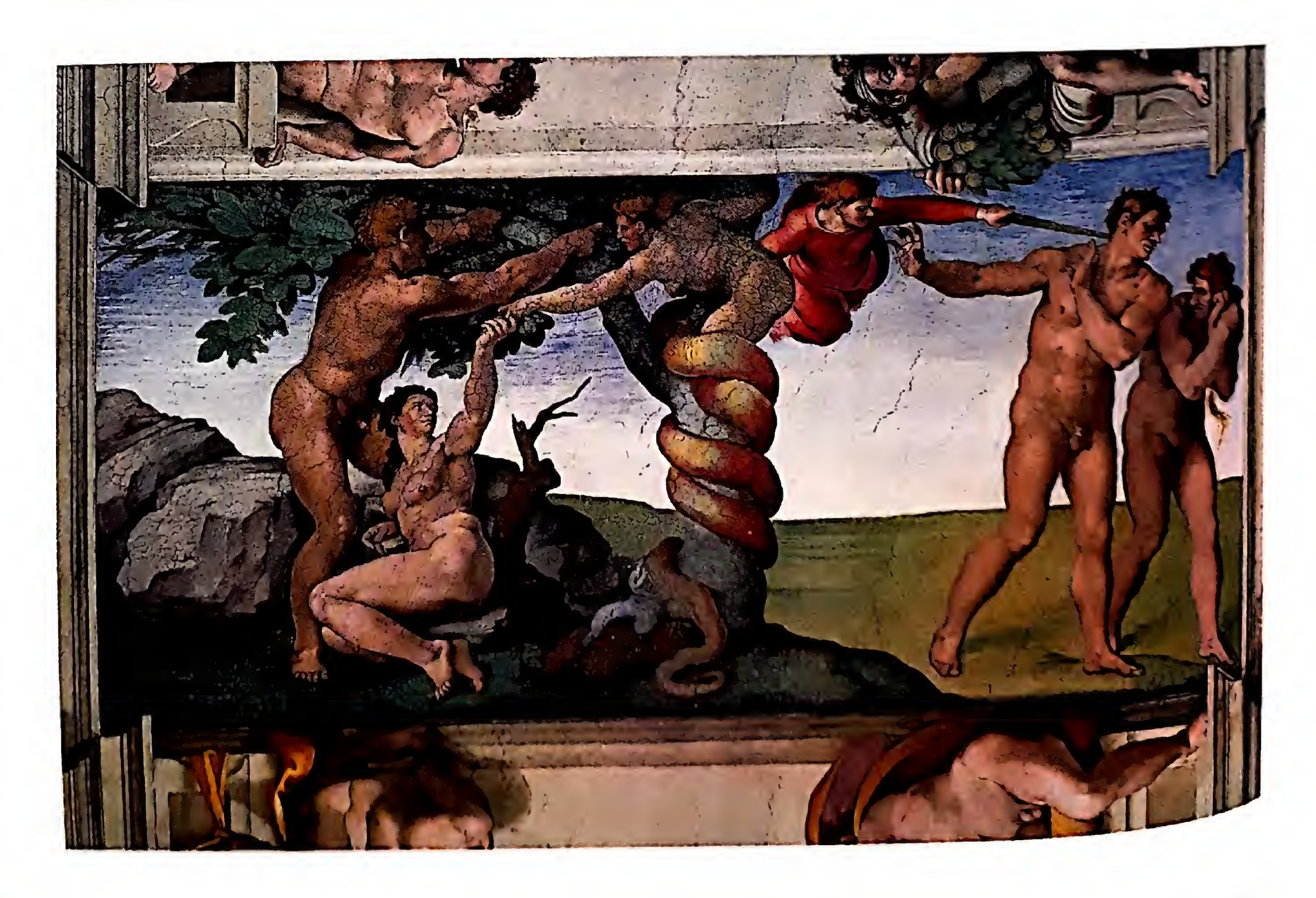


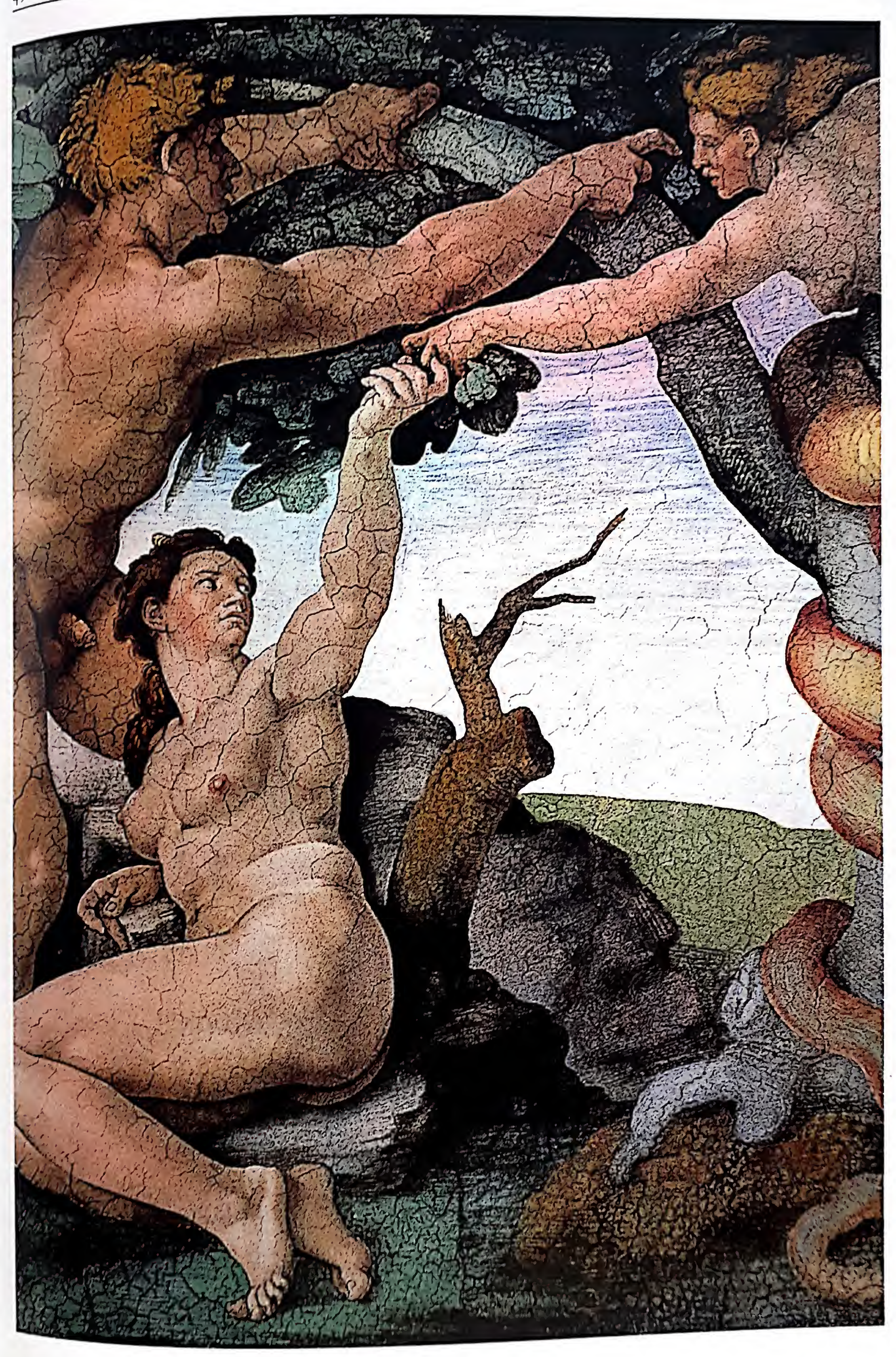


El pecado original

"Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer... tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos" (Génesis, 3, 6-7).

A la izquierda del observador, Adán y Eva se presentan todavía con el cuerpo de la inocencia, pero en tensión, esperando ese fruto que será el origen de su condena. Sin embargo, el elemento más dramático está representado por el tronco seco, que parece brotar del cuerpo de Eva: evidente simbología de la experiencia de muerte que, con el pecado, entra en la historia. En la derecha del fresco, Miguel Ángel muestra a los dos después del pecado. El rostro bello y luminoso de Eva ahora es una máscara de terror dominada por el miedo y la angustia. Es evidente la intención de subrayar que todos los males del hombre tienen origen en el pecado.





Sacrificio de Noé

"Salió, pues, Noé, y con él sus hijos, su mujer y las mujeres de sus hijos. ... Noé construyó un altar a Yahveh y ... ofreció holocaustos en el altar" (Génesis 8, 18-20).
En la escena es evidente el contraste entre el movimiento y la agitación de hombres y animales y la calma de Noé que, con el brazo levantado señalando hacia lo alto, tiene los ojos cerrados, como si quisiera aislarse de la confusión que lo rodea. Su actitud conduce todo a su significado esencial: el sacrificio es el gesto con que se reconoce la primacía de Dios sobre la creación, un tributo de loor y reconocimiento hacia Él, de quien son los destinos de la historia.





Diluvio Universal

"El diluvio duró cuarenta días sobre la tierra. Crecieron las aguas y levantaron el arca que se alzó de encima de la tierra. ... Pereció toda la carne: lo que repta por la tierra, junto con aves, ganados, animales, y todo lo que pulula sobre la tierra, y toda la humanidad" (Génesis 7, 17-21). El fresco es de un notable realismo. La barca, en el centro, que corre el riesgo de irse a pique a causa del enormidad de gente que trata de tomarla por asalto, es el símbolo de la tragedia. Sobre la tierra y las rocas que apenas emergen de entre las aguas se agolpa la gente que trata de salvarse llevando sus escasos haberes. En el fondo está el Arca. Noé, desde un ventanuco lateral mira hacia el cielo mientras tiene la mano levantada, como tratando de comprender cuál será la entidad de la lluvia. La estructura arquitectónica del Arca evoca la idea de una catedral. Es evidente la referencia simbólica a la Iglesia, "Arca de salvación".





EMBRIAGUEZ DE NOÉ

"(Noé) Bebió el vino, se embriagó, y quedó desnudo en medio de su tienda" (Génesis 9, 21).
La embriaguez de Noé, cuyos hijos lo cubren amorosamente con el manto, es símbolo de la humanidad, esclava del pecado.
La incapacidad de tener la mente y la voluntad lúcidas, típica de quien se ha embriagado, significa que quien está en el pecado no puede llegar a la verdad. Asimismo la figura del hombre a quien se ve arando la tierra con fatiga (a la izquierda del panel), alude al texto del Génesis (3,17) donde el trabajo duro es un signo de la maldición que Dios lanzara sobre la tierra a causa del pecado del hombre.





Desnudos (o "Ignudi")

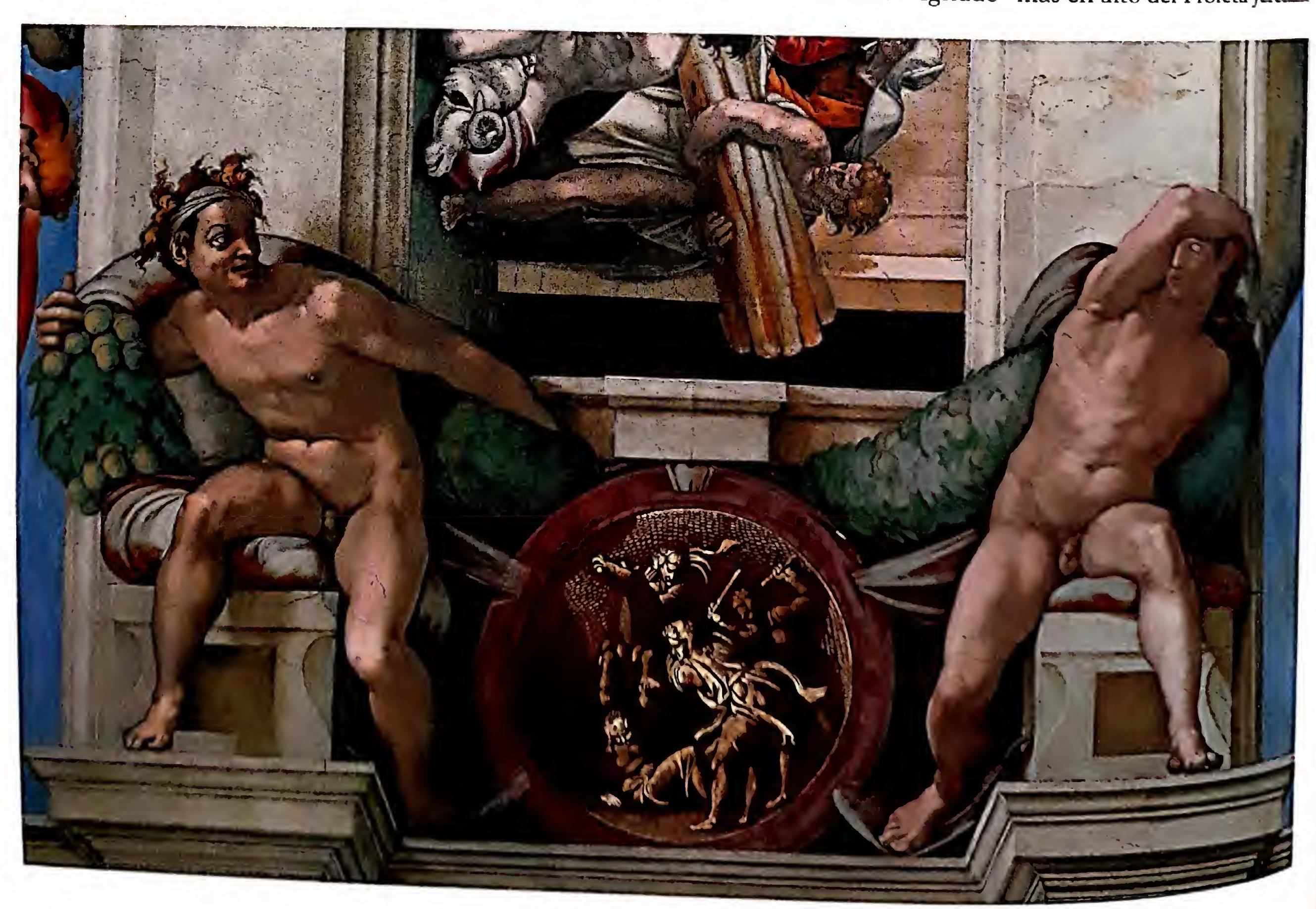
Los desnudos (o "Ignudi"), extraordinarias figuras masculinas de fuerte complexión, que flanquean las escenas del Génesis, aluden a la belleza del hombre, creado a imagen y semejanza de Dios. Sentados sobre cubos de mármol, se muestran en poses fijas y solemnes. Con unas cintas sostienen unos grandes medallones de bronce monocromático iluminados con toques de oro, en los que hay escenas del Antiguo Testamento. Es notable la función compositiva de estas figuras que se prestan a distintas interpretaciones: genios de la edad del oro, ángeles ápteros (sin alas), expresiones de las ideas neoplatónicas de Miguel Ángel. Las mismas interrumpen la continuidad de la disposición arquitectónica y ponen en relación los distintos recuadros del Génesis.

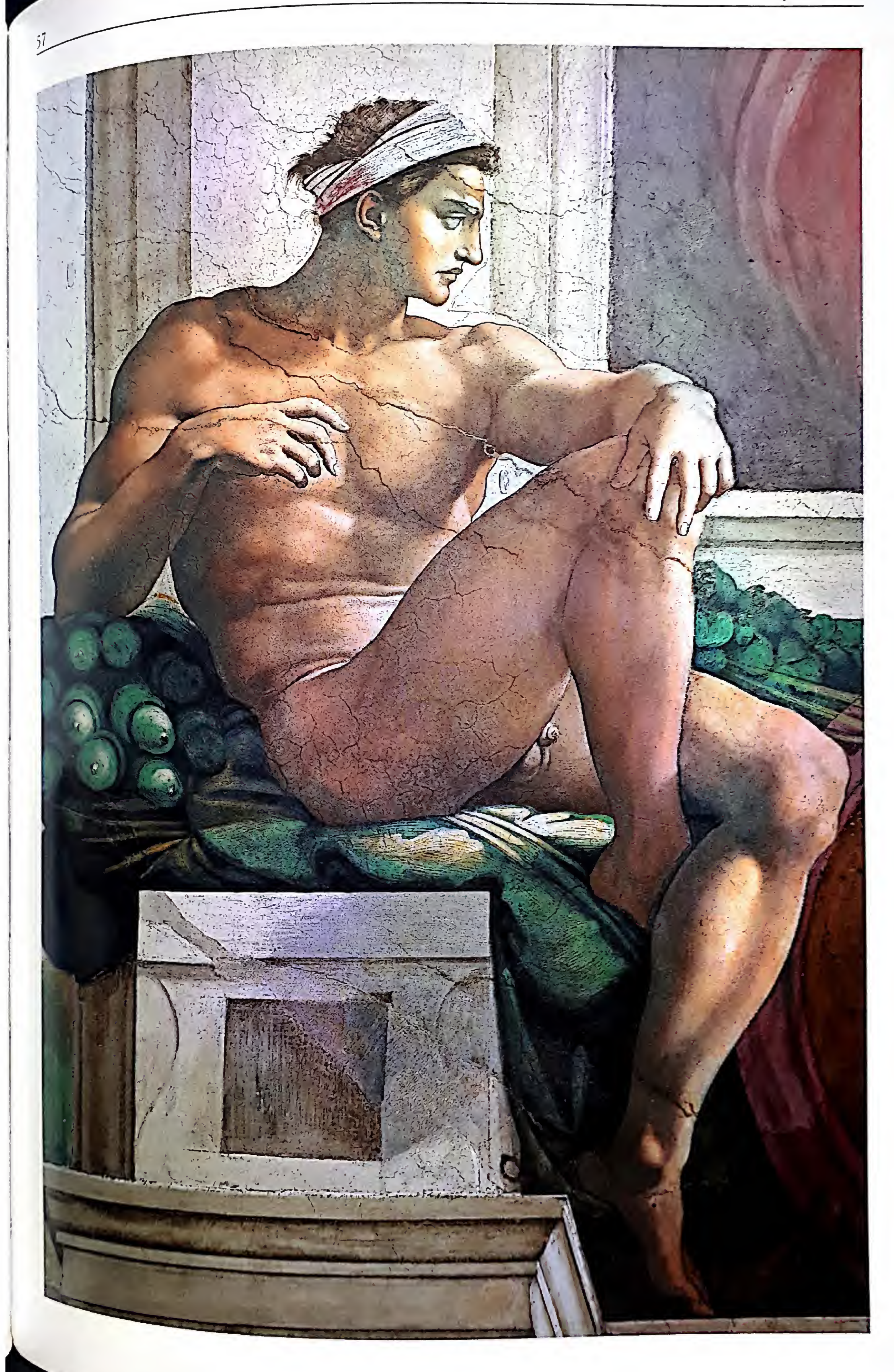
Presentan una gran variedad de planteos físicos y de expresiones espirituales, como así también actitudes diferentes que dan movimiento al conjunto y capturan la atención del observador.

La espectacular estructura arquitectónica creada por Miguel Ángel transforma la bóveda en un espacio ilusorio en que los elementos adquieren un nuevo relieve, casi tridimensional: los cuerpos armónicos de los Desnudos están intencionalmente inclinados en las poses más variadas para enmascarar los diferentes puntos de vista, única incongruencia de esta estructura arquitectónica ideada por Miguel Ángel.

abajo: "Ignudi" del Sacrificio de Noé con medallón, detalle

al lado: "Ignudo" más en alto del Profeta Jeremías



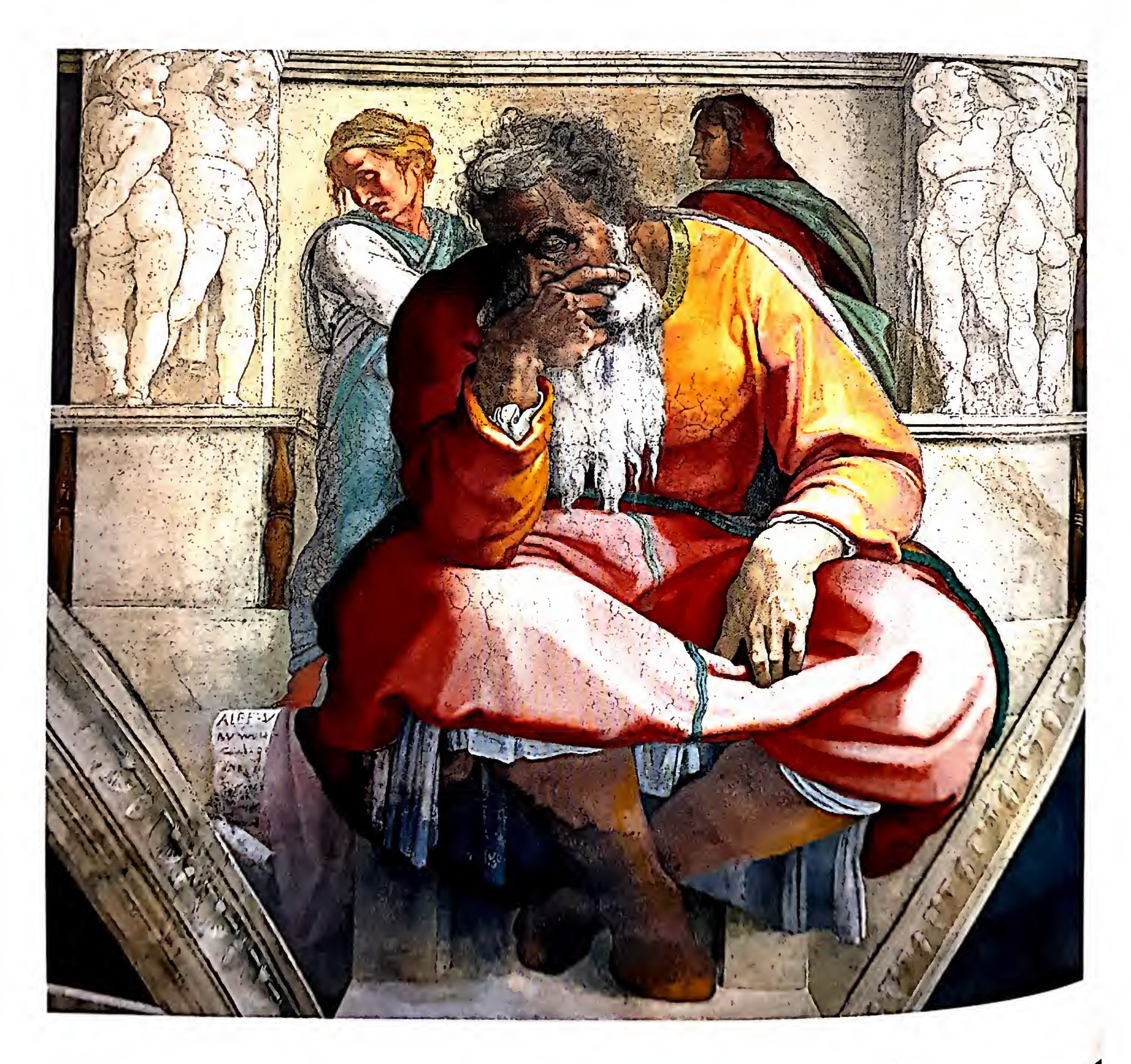


Los Profetas y las Sibilas

En la franja externa, sentados sobre tronos imponentes, flanqueados de angelillos (putti) monocromáticos, se sientan doce personajes: son algunos de los Profetas y de las Sibilas. En la historia de Israel los profetas mantuvieron siempre viva la esperanza de que el Salvador habría de llegar. En el mundo profano, las míticas figuras de las Sibilas encarnan, para el hombre, la idea y la espera de una liberación. Profetas y Sibilas, luego, representan la ininterrumpida espera, por parte de la humanidad, de una Redención.

Profeta Jeremías

El rostro pensativo y la expresión preocupada del Profeta, pero sobre todo las dos figuras desconsoladas a su espalda, ponen en evidencia que Jeremías encarna en sí el sufrimiento por la suerte del pueblo de Israel desterrado lejos de Jerusalén. Pero él es también el Profeta del nuevo pacto. La liberación del pueblo, que anuncia, se hace emblema de una redención más profunda que será ratificada por el Mesías.



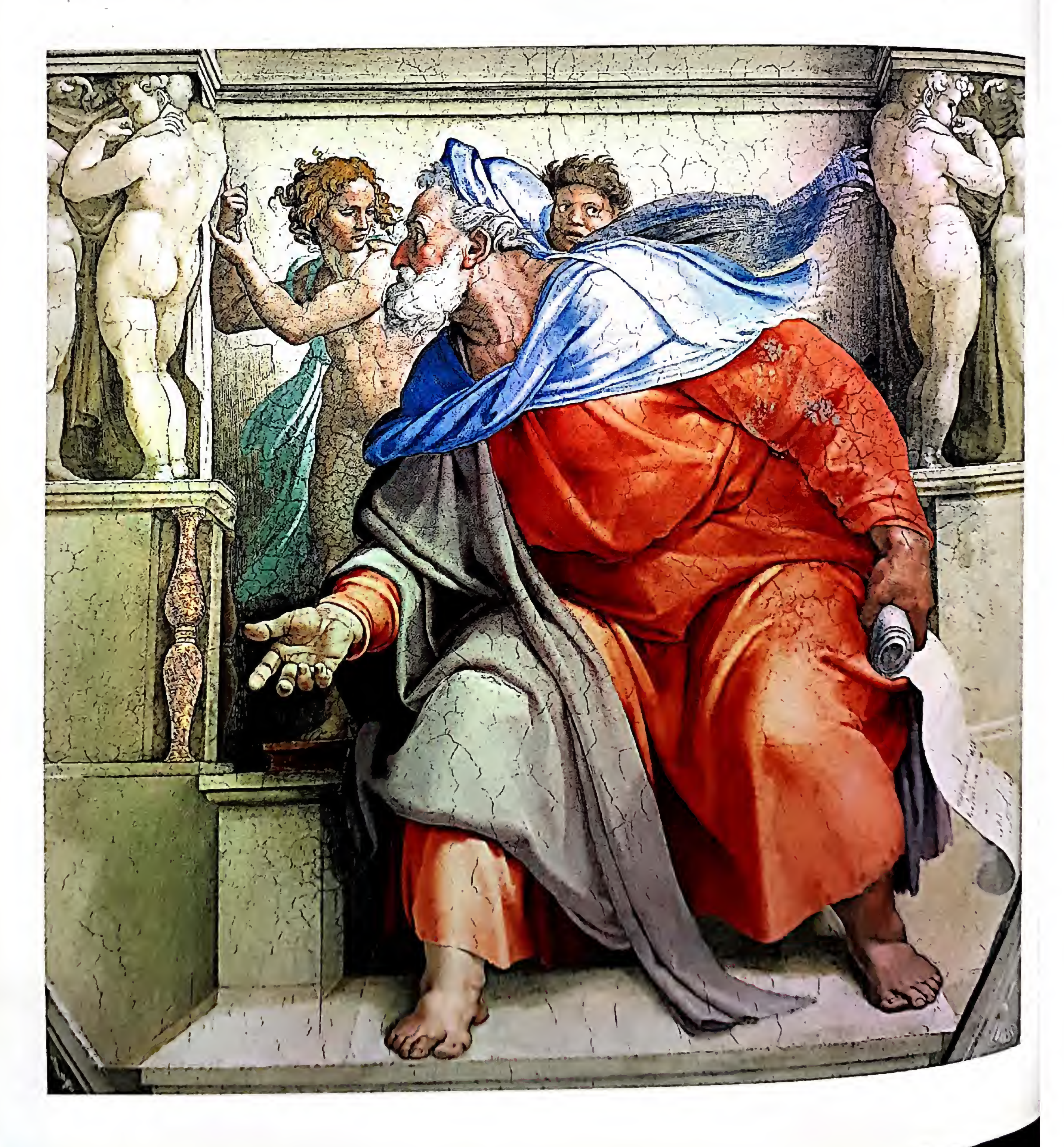
Sibila Persa

La palabra "Sibila" no posee una etimología propia y en la tradición clásica indica a una mujer virgen, en general joven, que, inspirada por un dios, Apolo en la mayoría de los casos, revela el futuro. En la leyenda ligada a las Sibilas también hay algunas muy ancianas. Entre las cinco Sibilas pintadas por Miguel Ángel, dos de ellas, la Sibila persa y la de Cuma, muestran un rostro netamente marcado por el tiempo. Miguel Ángel retrata a la Sibila persa en la actitud de quien, con mirada miope, trata de comprender lo que lee. La pintura de las imágenes, a pesar de su ejecución veloz, es extraordinariamente cuidadosa. Para dar cuerpo a la tumultuosa vida interior de las Sibilas, Miguel Ángel usa el color, acercando entre sí amplias superficies de tonalidades contrastantes.



Profeta Ezequiel

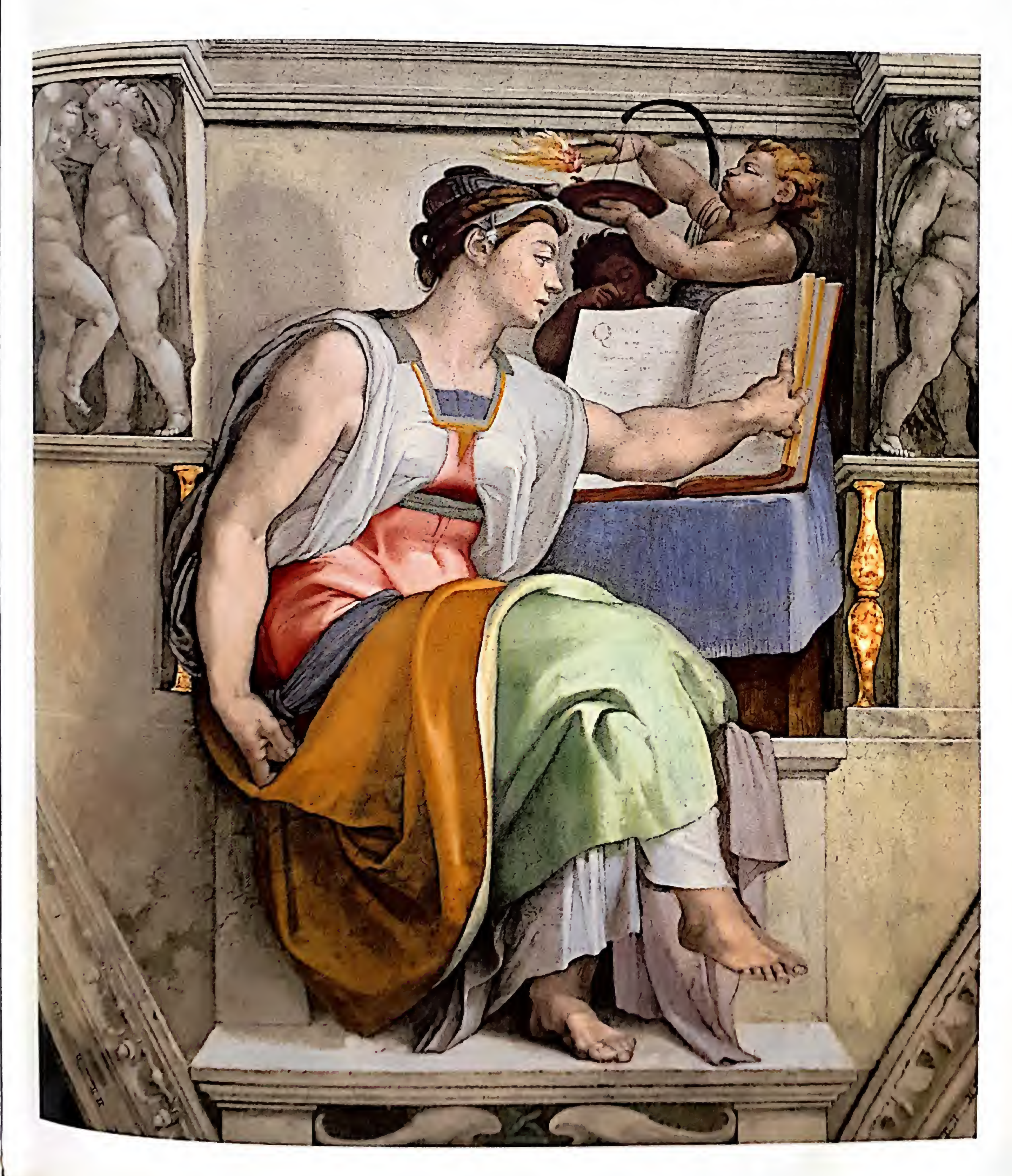
Ezequiel es el Profeta que vivió en el tiempo del sitio de Jerusalén y del exilio de Babilonia. Su misión será la de anunciar el castigo del pueblo de Israel, infiel a Dios, pero asimismo la de predicar la conversión, como retorno al pacto con Dios. Miguel Ángel, en una maravillosa síntesis, capta todos estos aspectos y los vierte en la realización de la vigorosa figura del Profeta. Todo se concentra en ese rostro atento y preocupado. El ángel que está detrás del Profeta es de gran belleza. En el doble gesto de los dedos de las manos, el de la derecha hacia arriba y el de la izquierda en posición horizontal, se halla el sentido de toda vocación profética: escuchar a Dios y referir al pueblo.



Sibila de Eritre

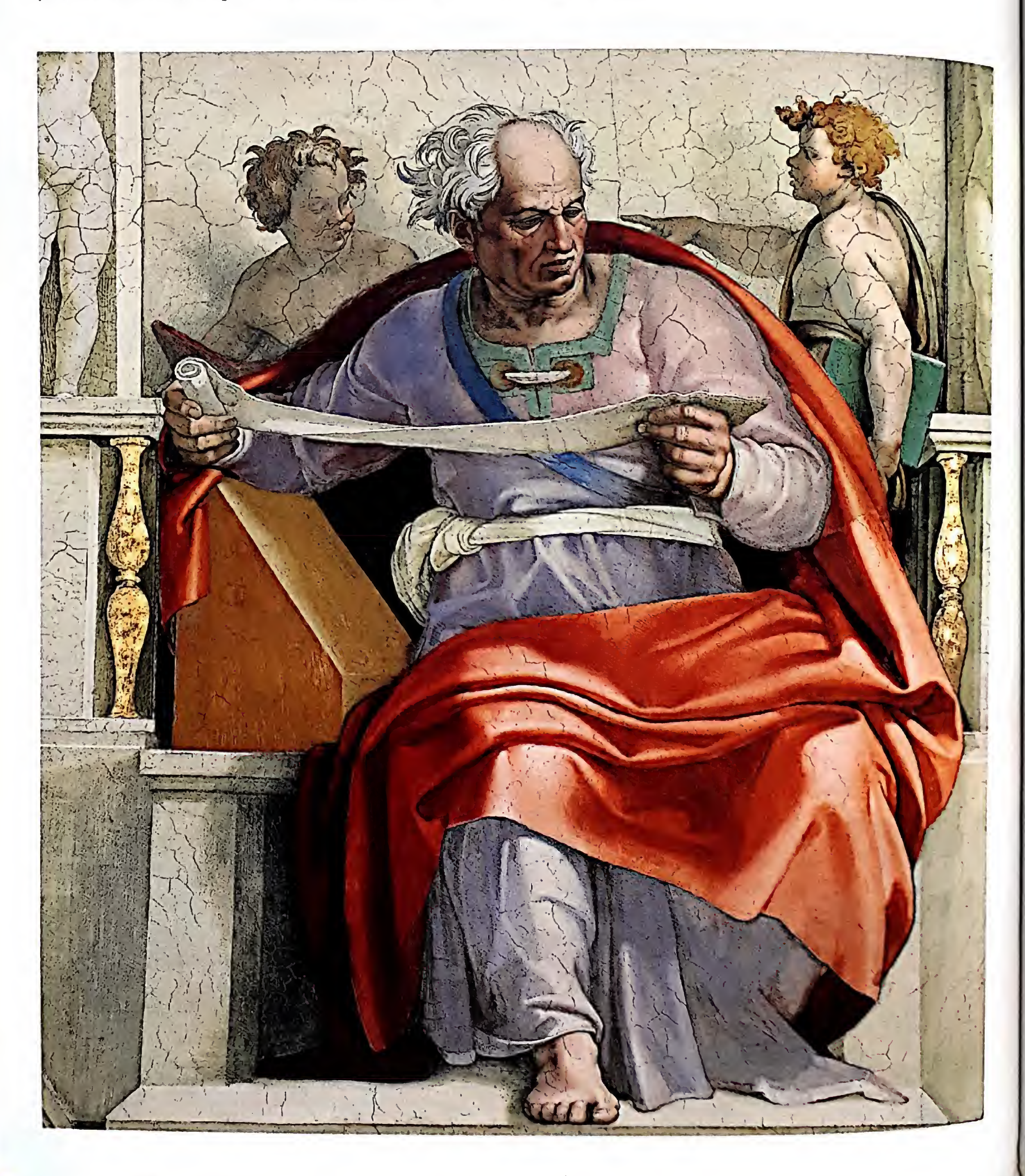
Según una narración mitológica, esta Sibila había nacido en una gruta en Eritre, una localidad de Lidia, región de Asia Menor. El dios Apolo le había concedido tantos años de vida como el número de granitos de arena ella pudiera tener en su mano.

Miguel Ángel la representa mientras hojea el enorme libro que se ve asus espaldas. La expresión dulce de la Sibila se acentúa aun más con la presencia, detrás suyo, del angelillo ("putto") que enciende una antorcha. Este gesto, probablemente, simboliza la inspiración divina.



Profeta Joel

San Pedro, el día de Pentecostés, en su primer discurso a la muchedumbre reunida en Jerusalén (Hechos 2,17-21) cita literalmente el texto del Profeta Joel y relaciona la profecía con lo sucedido poco antes en el cenáculo: el Espíritu Santo había descendido sobre María y los Apóstoles: "... yo derramaré mi Espíritu en toda carne. Vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán..." (Joel 3,1). Joel es, luego, el Profeta de Pentecostés. Joel es también el Profeta de la restauración de Israel. En una visión que va más allá de los ámbitos históricos y específicos de ese pueblo, el Profeta ve realizarse una salvación destinada a todos los pueblos de la tierra.



Profeta Zacarías

Zacarías es un profeta mesiánico. El evangelista Mateo, en el capítulo 21 cita su libro: Jesús entra triunfante en Jerusalén, sobre el lomo de un asno, tal como lo había predicho el Profeta. La modesta cabalgadura de Jesús revelaba el carácter humilde y pacífico del reino mesiánico. En el gesto de Zacarías, que Miguel Ángel imagina mientras está hojeando las páginas de un libro, se expresa sintéticamente la idea de que los profetas eran quienes anticipaban y revelaban los acontecimientos futuros.



Sibila de Delfos

Por la belleza física que la distingue, ésta es una de las figuras más famosas de todo el ciclo. Miguel Ángel la presenta con el busto erguido y la cabeza proyectada hacia adelante con gesto imperioso. Los ojos abiertos de par en par miran hacia la derecha como si de allí le llegara la inspiración divina. El gesto vivaz y dinámico se ve subrayado por la curva del papiro que sostiene entre sus manos y por el amplio pliegue del manto. En Delfos, Grecia, estaba el célebre santuario y oráculo de Apolo, cuyos oráculos comunicaba la Sibila.



Profeta Isaías

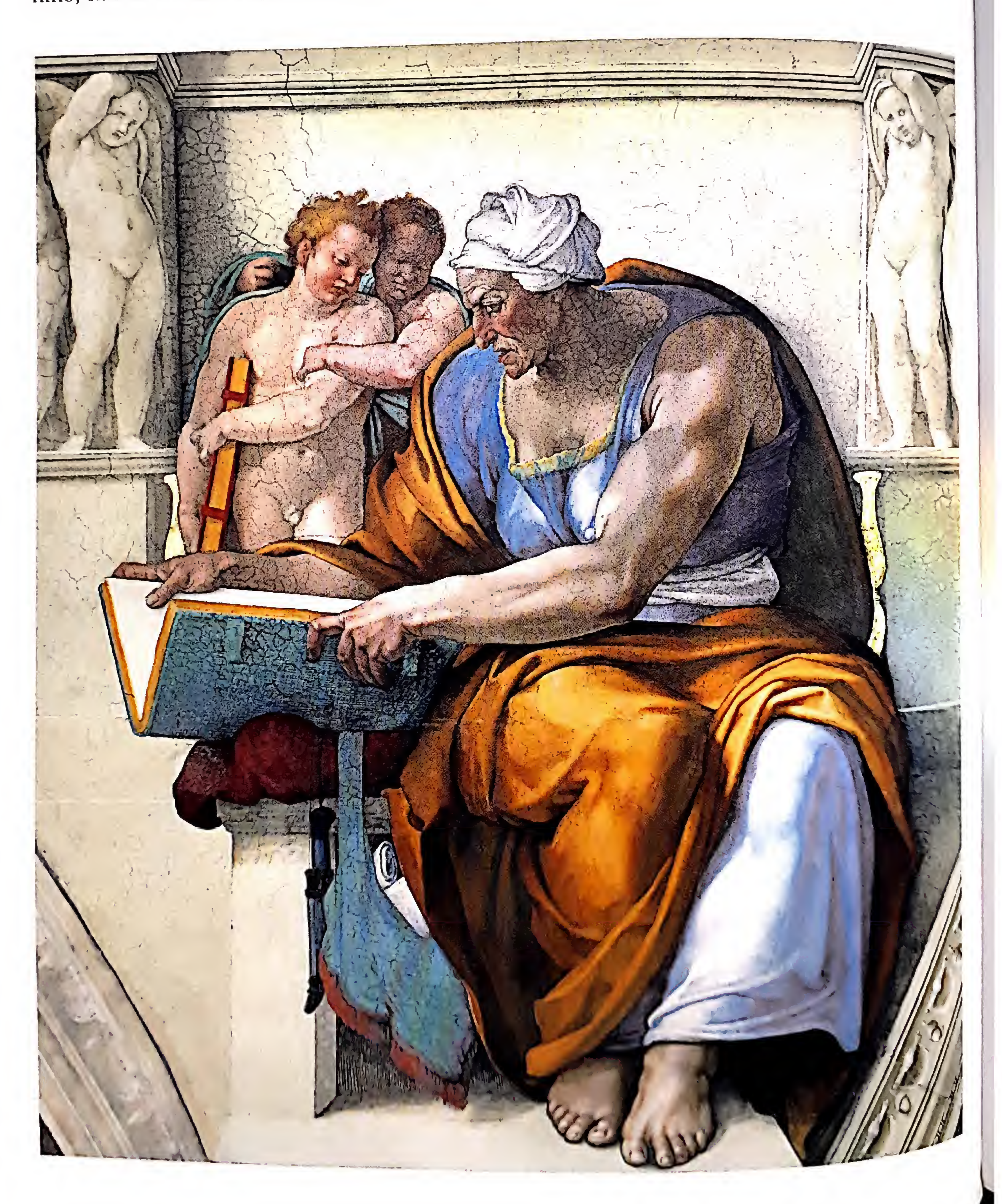
Los Profetas, pintados por Miguel Ángel algo más abajo de la historia de la humanidad desde la creación al pecado, representan esa espera de la salvación que ha recorrido toda la historia del pueblo de Israel. Isaías es el anticipador más significativo de esta historia de esperanza.

Miguel Ángel lo ha retratado en el momento en que, acometido por el soplo del Espíritu que lo envuelve y que agita su manto, proyecta su propia mirada hacia la visión del Mesías que debía nacer. El angelito, detrás suyo, brinda mayor vivacidad a la escena. Su brazo extendido podría indicar al Profeta que el proyecto salvífico se realizará en el futuro.



Sibila de Cuma

Cuando pintó las Sibilas, Miguel Ángel quiso remarcar el nexo existente entre la cultura clásica y el cristianismo. La Sibila de Cuma, mejor que cualquiera de las demás, permite captar dicha relación. En efecto, en la Eneida de Virgilio, la Sibila confía al mítico Eneas la profecía que habla de un niño, nacido de una Virgen, con el que iniciaría una era de paz y de felicidad para los hombres, tal como lo había escrito el Profeta Isaías (Isaías 7,14). La antigüedad cristiana había visto en esta profecía una alusión al nacimiento de Jesús. No es una casualidad que en la bóveda de la Sixtina, las figuras de Isaías y de la Sibila de Cuma se encuentren muy cerca entre sí.



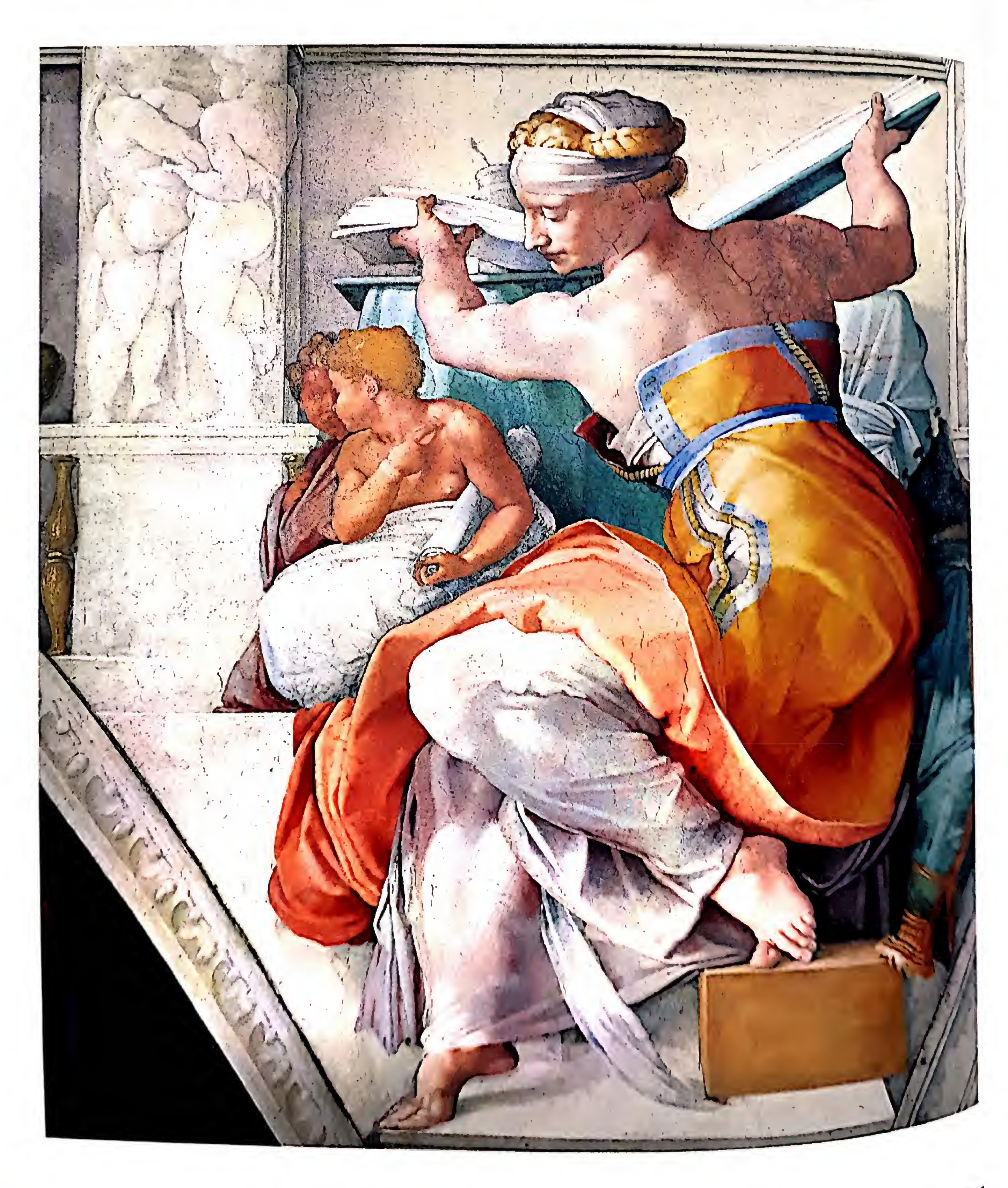
Profeta Daniel

El Profeta Daniel, como Jonás, aparece a menudo en el arte paleocristiano. Por orden del rey Darío, Daniel fue bajado en un foso lleno de leones hambrientos pero se salvó milagrosamente de sus fauces, haciendo asi que el mismo rey dijera que "... el Dios de Daniel ... es el Dios vivo, que subsiste por siempre ... " (Daniel 6,27).
Daniel es el profeta que tiene las visiones del "hijo del hombre" que vendrá para juzgar a los pueblos. Jesús mismo se dará el apelativo de "Hijo del hombre" (Mateo 8,20) para subrayar, como es explícito en el texto del Profeta, que su reino no está ligado al tiempo, sino a lo trascendente. Miguel Ángel retrata al profeta mientras, con un instrumento especial, está computando las "setenta semanas" que todavía faltaban para la llegada del Salvador (Daniel 9,24).



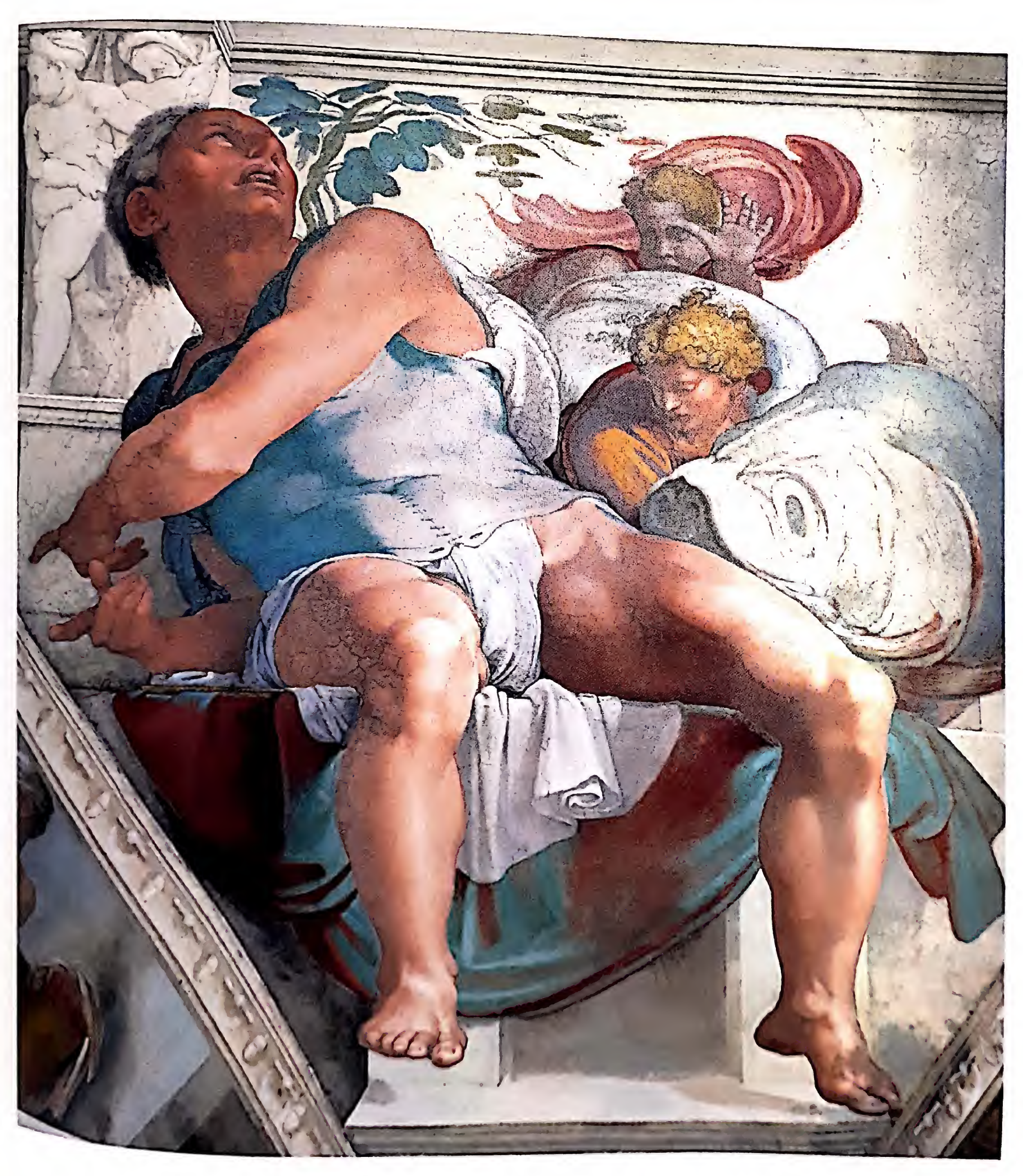
Sibila Líbica

La Sibila está por cerrar y volver a su lugar un enorme libro. Miguel Ángel la retrata como a una joven mujer cubierta de un extraño vestido amarillo oro que le deja la espalda desnuda. Su mirada se dirige hacia abajo y todo el delicado movimiento de torsión de la figura parece apoyarse sobre las piernas. Éstas se encuentran cubiertas por un velo blanco, transparente, que deja entrever toda su vigorosa robustez. En esta figura, Miguel Ángel pone uno al lado del otro los colores violeta, anaranjado, rosa y amarillo, obteniendo una combinación de tonos que resulta eficaz y perfecta.



Profeta Jonás

En el arte paleocristiano, Jonás es uno de los personajes más frecuentes. Seguramente, la idea del profeta tragado por un enorme pez que tres días más tarde lo había devuelto sobre una playa, desencadenò la fantasía de los artistas. Pero es el mismo Cristo que en el Evangelio de Mateo (12,40) cita el episodio de Jonás y lo transforma así en un hecho anunciador de su muerte y resurrección, tres días después de su sepultura. Miguel Ángel presenta al profeta (a su lado se ve un enorme pez), en el momento en que, después de haber tratado de eludir la orden de Dios, acepta la misión de predicar a los habitantes de Nínive para que se arrepientan de los pecados, se conviertan y hagan penitencia.



LUNETOS (BOVEDILLAS)

En los lunetos sobre las ventanas están colocados los Antepasados de Cristo, desde Abraham hasta José, el esposo de María, según la enumeración que hace Mateo en su Evangelio (1,1-17).
Entre las pinturas de Miguel Ángel, las que componen la genealogía de Jesús han sido las menos tenidas en consideración. Sin embargo, si éstas no existieran, en la bóveda faltaría un capítulo esencial. La idea que quiere expresar el artista es bien clara: la historia de la humanidad se mueve dentro de un proyecto de salvación. A partir del primer hombre, Adán, y de su pecado, se desarrolla de generación en generación la voluntad de Dios de redimir a su pueblo. En la serie de los antepasados, el tema de la bóveda, los episodios y los personajes representados se armonizan y se completan revelando la intención de Miguel Ángel que, en una síntesis magnífica, ha sabido narrar la historia de la humanidad desde el pecado a la redención.
El mismo Miguel Ángel redujo los dieciséis lunetos de un primer momento a los catorce actuales, eliminando dos de la pared del altar para dejar este espacio al Juicio Final.
Cada luneto tiene en su centro un prospecto con los nombres de los personajes según la genealogía con que se abre el Evangelio de Mateo.





Enjutas superiores o "pennacchi"

En los ángulos de la bóveda de la Sixtina, Miguel Ángel pinta cuatro grandes espacios triangulares: son los "pennacchi" o enjutas superiores donde representa episodios significativos de la historia del pueblo de Israel. Los cuatro episodios simbolizan la plenitud de la salvación, que alcanzará su realización total en el Hijo de Dios, hecho hombre.

La serpiente de bronce
(Referencia bíblica, libro de los Números 21,4-9).
A una nueva rebelión Dios, para castigar al pueblo, manda serpientes venenosas que con su mordedura matan a muchos Israelitas. Moisés intercede y el Señor le ordena que fabrique una serpiente de bronce y que la ponga en la punta de una vara, de modo que, "... si una serpiente mordía a un hombre y éste miraba la serpiente de bronce, quedaba con vida" (Números 21,8).

El castigo de Amán
(Referencia bíblica, el libro de Ester 3-9).
El episodio aparece en el libro de Ester, la reina de origen hebreo que, esposa del rey persa Jerjes, logra evitar una conjura de palacio contra los hebreos. Amán, estimado confidente del rey, valiéndose de declaraciones falsas, había obtenido un decreto para exterminar a los hebreos y había acusado al israelita Mardoqueo de haber desobedecido a la ley del Estado. Ester saca a la luz la verdad y obtiene del rey la abrogación de este decreto. Amán es ejecutado, colgado del mismo palo que había hecho preparar para Mardoqueo.

David y Goliat
(Referencia bíblica, libro de Samuel 17,1-54).
El episodio, muy famoso, de David que derrota a Goliat, el campeón de los Filisteos, eternos enemigos de Israel, está ideado con unos pocos elementos esenciales: el mastodóntico cuerpo del gigante caído, David que está por asestar un golpe de espada sobre la cabeza del enemigo vencido y, en primer plano, la honda con que el joven lanzara la piedra contra Goliat. El mensaje es claro: Dios es omnipotente. Si Dios pone su confianza en un hombre, aun joven e inexperto como David, lo hace vencedor.

Judit y Holofernes
(Referencia bíblica, libro de Judit 10-13).
La joven Judit, una hermosísima viuda, con astucia, conquista la confianza de Holofernes, el comandante supremo de ejército de Assur, que después de un largo sitio está venciendo sobre las tropas del pueblo de Israel. Judit lo mata, cortándole la cabeza. Una vez más, Dios se manifiesta como el Señor potente, preocupado por el destino de su pueblo. A través de todo aquello que es humilde o pequeño muestra su grandeza y benevolencia.





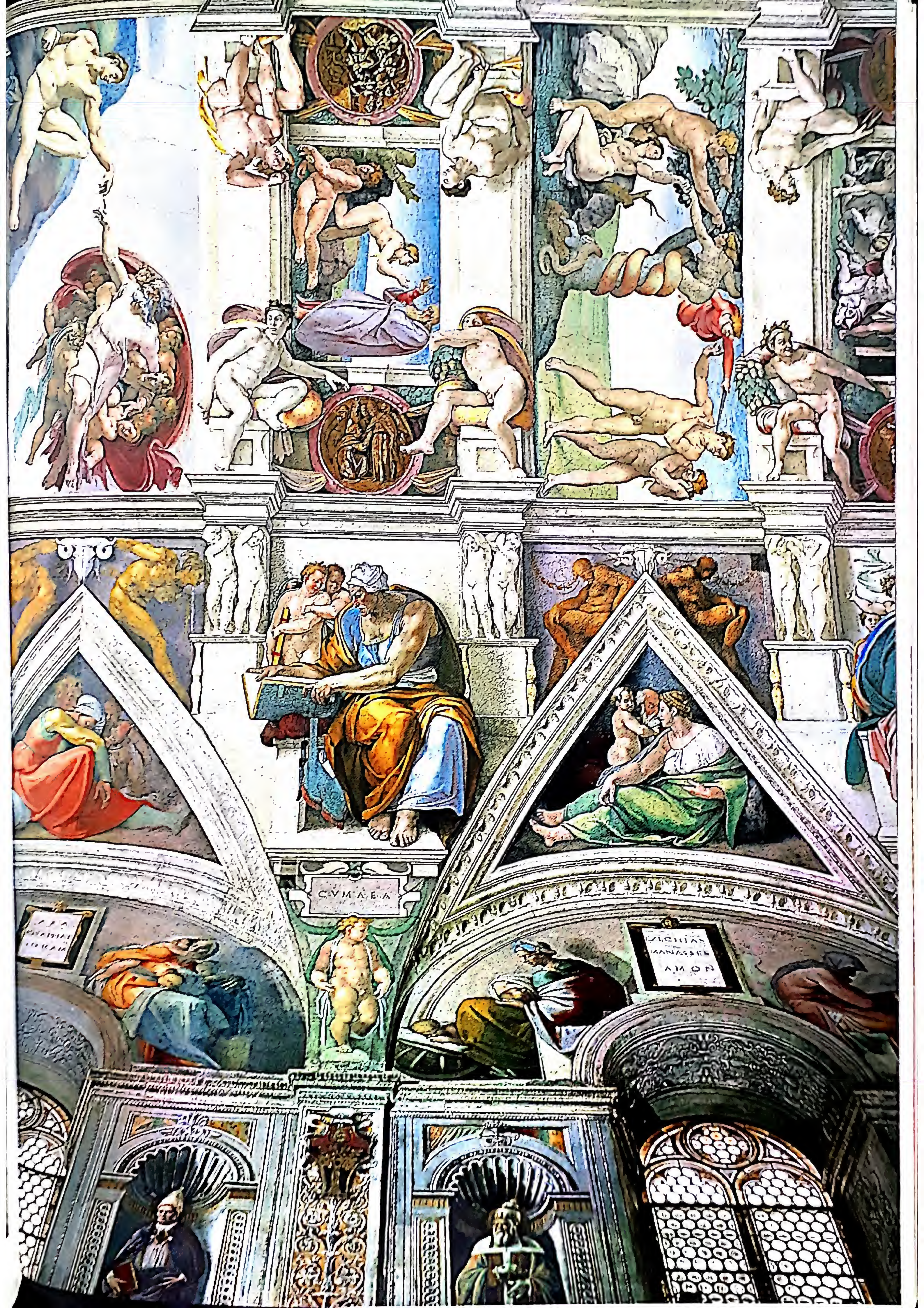
Enjutas (o triángulos)

En las enjutas están representados los grupos familiares relacionados con los antepasados de Cristo de los lunetos de más abajo. Encerrados en espacios angostos y poco profundos, hombres y mujeres, expresión de la humanidad y del sucederse de las generaciones, esperan, en poses y actitudes diferentes, el gran acontecimiento de la Revelación. Se los ve cansados, abatidos, adolorados y exasperados por la larga inactividad y por el lento pasar del tiempo que los separa del nacimiento del Salvador.

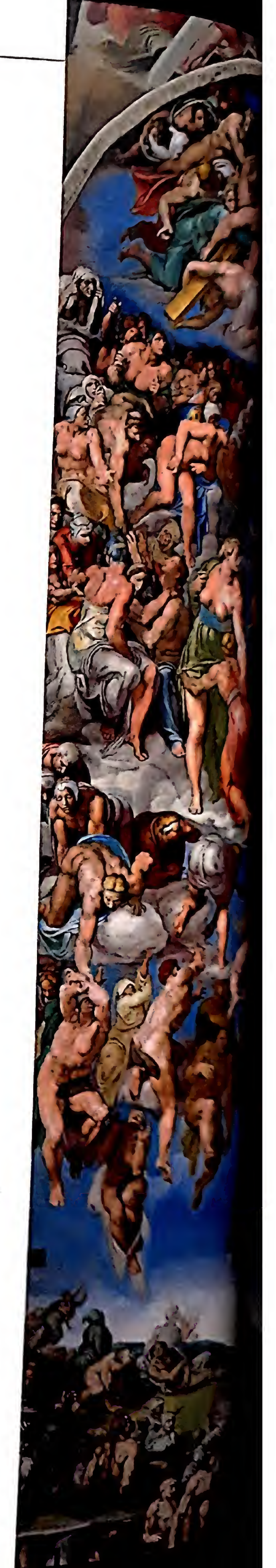
Miguel Ángel retrata a los distintos grupos familiares mientras transcurren su vida sumergidos en las preocupaciones materiales. Su única función es procrear, motivo por el cual muchos de ellos se muestran acudiendo con premura a sus hijos, la finalidad principal de sus vidas y el significado de su vocación.

Por encima de las enjutas se encuentran unos enigmáticos desnudos broncíneos. Representados en poses simétricas obtenidas con el mismo cartón preparatorio, al centro presentan bucráneos (cráneos de buey), motivo ornamental clásico de la antigüedad que aludía a los ritos sacrificales.




CVMAEA
AMON

El Juicio Final



Veinte años después de la bóveda, en 1533, Clemente VII (1523-1534) encargó a Miguel Ángel la decoración de la pared principal de la Sixtina. Las obras empezaron recién en 1536, bajo el sucesor de Clemente VII, el Papa Pablo III (1534-1549), para terminarse en 1541, con una solemne celebración, el 31 de octubre, en la que se descubrió el fresco. La primera decisión de Miguel Ángel fue "forrar" la pared con un muro de ladrillos levemente inclinado hacia adelante (26 cm) en su parte alta para que el fresco estuviera más protegido del polvo. Para dar espacio a su nueva obra, Miguel Ángel destruyó los frescos del "Quattrocento" y los lunetos que él mismo había decorado. En el Juicio, una vez más, el artista se revela como un hombre de amplísima cultura, perfecto conocedor de la Biblia y de la Divina Comedia de Dante Alighieri, obra literaria que puede considerarse un compendio de la cultura medieval.
La originalidad del artista se manifiesta en una ideación fuera de los esquemas conocidos y en esas soluciones que desconcertaron y escandalizaron a muchos de sus contemporáneos.
Ángeles sin alas, santos sin aureola, demonios deformes más allá de lo imaginable, todo se transforma en una advertencia sobre la vanidad de las cosas y sobre la irreversibilidad del Juicio.


IONAS



La compleja iconografía y el movimiento de los cuerpos en los distintos entretejidos tienen como punto focal la almendra (o marco ovalado) de luz central y, sobre todo, la figura que, junto con la de la Madre, ocupa todo. El Hijo del hombre que baja de las nubes del cielo y su gesto imperioso, conducen los hechos de la historia a su verdadera esencialidad. Es el momento de la verdad en que





las cosas deben manifestarse en toda su naturaleza efectiva.

Abajo, a la izquierda, está representada la Resurrección de los muertos. Los difuntos, atraídos por una fuerza irresistible, van retomando su consistencia material y se dirigen hacia lo alto. Algunos todavía son esqueletos envueltos en el sudario, otros ya han vuelto a su forma corpórea. El color de su piel es violáceo y en los rostros está pintado el drama del momento. Los beatos que han retomado una consistencia física total ascienden al cielo, mientras que sus cuerpos y vestidos vuelven a su color



original. El detalle de los dos santos que, aferrados a una corona, son izados por un ángel, es notable. Probablemente Miguel Ángel ha querido expresar la fuerza salvífica de la oración y, en especial, del rosario en honor de la Virgen, la más tradicional de las oraciones populares cristianas, difundido por San Domingo y por sus religiosos a partir del siglo XIV. La idea del rosario podría estar relacionada también con el hecho que Miguel Ángel era tan devoto de Santo Domingo, que en 1494 había trabajado en Bolonia para embellecer el arca marmórea que todavía hoy guarda las reliquias del santo.

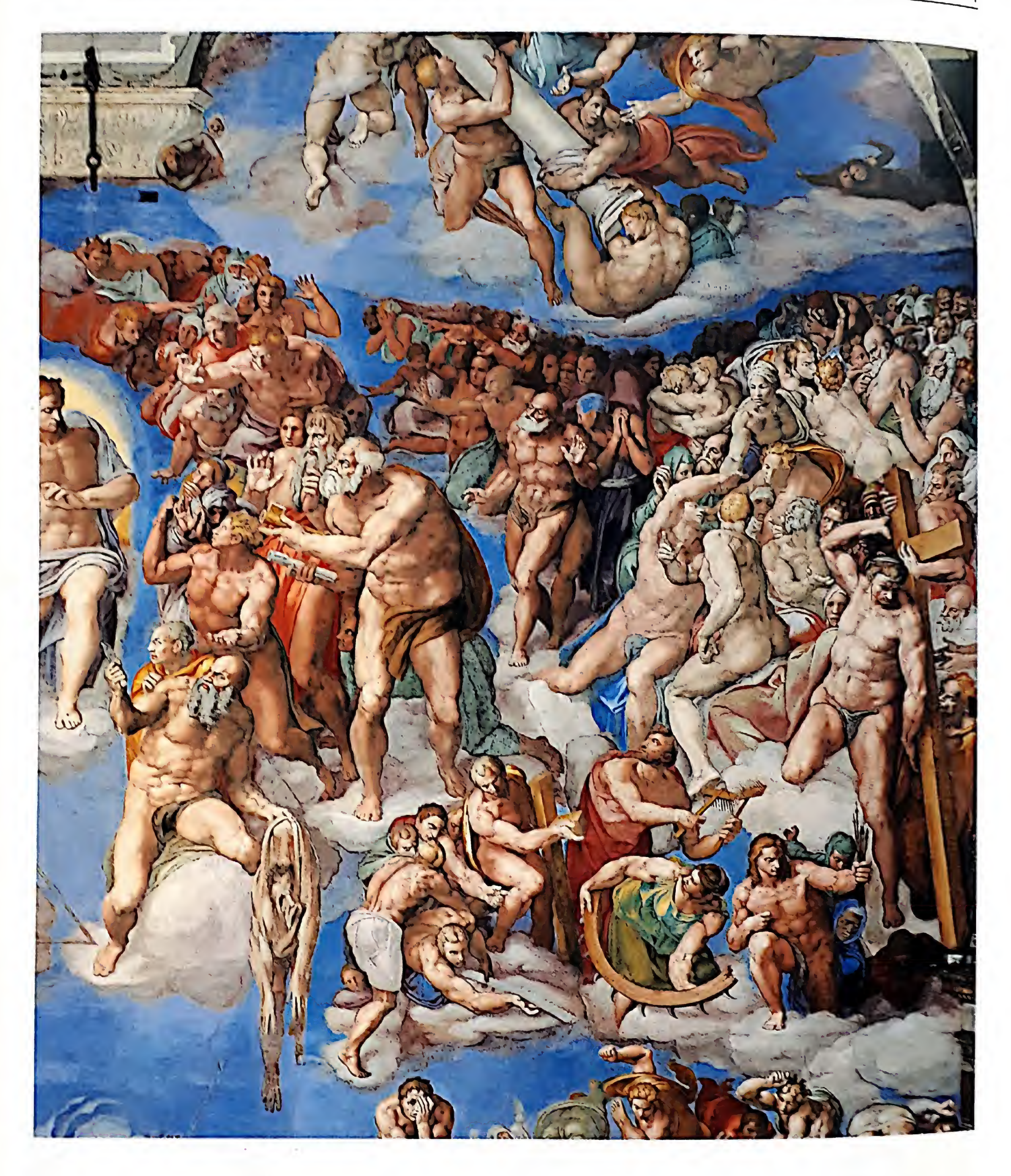


Entre los santos que hacen de corona a Cristo y a la Virgen María, algunos se reconocen por los instrumentos de su martirio, como en los que se encuentran a la derecha de Cristo. Vemos a San Andrés, de espaldas, con la cruz de ángolo agudo, a San Juan el Bautista, con un cuerpo musculoso, y a San Lorenzo (abajo, a los pies de la Virgen) que según la tradición murió quemado vivo sobre una parrilla (representada por la escalera que el santo sostiene con la espalda).
También los Santos, como todos los personajes del Juicio, tienen los ojos enormemente abiertos

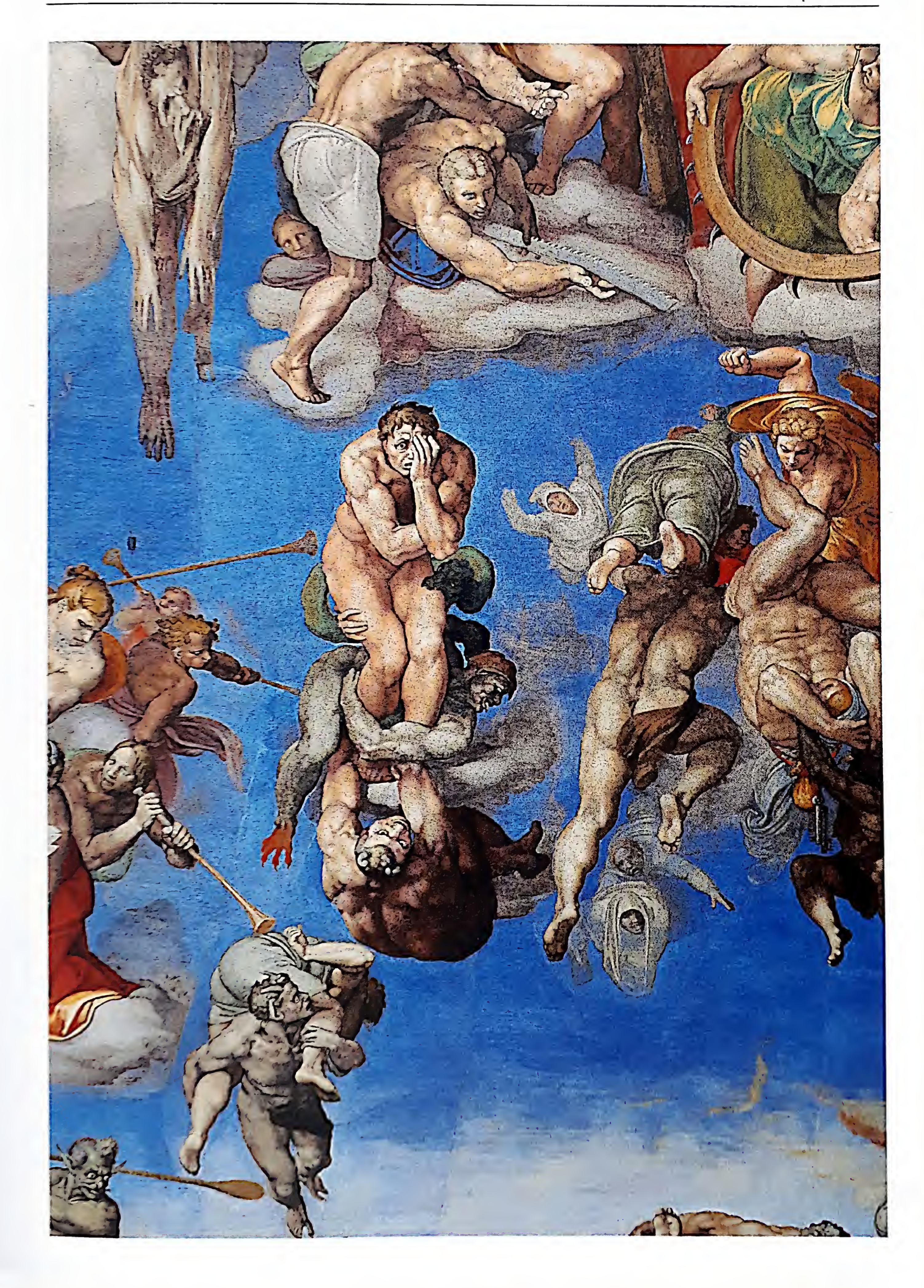


con expresión plena de esperanza y de temor.
En la parte superior del Juicio, los dos lunetos, un tiempo dedicados a los Antepasados de Cristo, ahora están animados por grupos de ángeles sin alas que llevan en vuelo los símbolos de la Pasión.
En el luneto izquierdo domina la cruz del martirio, sostenida con gran esfuerzo por unos ángeles presentados en poses dramáticas. A la derecha otro grupo de ángeles lleva el emblema de la corona de espinas, con la que los judíos, como gesto de desprecio, coronaron al Salvador. Siguiendo la cultura religiosa y espiritual de su tiempo, en este luneto Miguel Ángel pone en resalto y glorifica los dos signos más significativos de la passio Christi: la cruz y la corona de espinas.En el luneto derecho sobresale la columna de la flagelación. En lo alto se ve a un ángel de rasgos femeninos que con una mano indica la columna mientras que con la otra sostiene una vara en cuya punta se halla la esponja embebida de vinagre con la que habrían dado de beber a Cristo. En los rasgos de este ángel algunos críticos han visto una semejanza con Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, con quien Miguel Ángel entabló amistad durante los años en que trabajó en el Juicio y a





la cual dedicó numerosas rimas. Los símbolos, que sostienen los ángeles en vuelo, en los dos lunetos, se refieren a las narraciones evangélicas presentes en los sinópticos. La representación del Apóstol Bartolomé es peculiar: se lo muestra con un cuchillo en una mano y una piel humana en la otra. La tradición, en efecto, dice que el santo fue despellejado vivo. La originalidad de la pintura está en ese rostro apenas insinuado, pintado sobre la piel, en que algunos críticos han identificado el autorretrato del artista. La figura de Pedro, a la izquierda de Cristo, se destaca poderosamente. Se reconoce por las llaves que tiene en las manos. En otro grupo de santos, siempre a la izquierda de Cristo, se ven: Santa Catalina de Alejandría con una rueda dentada, símbolo de su martirio, y San Blas, con los peines de hierro de su tortura. A su lado está San Sebastián, arrodillado, con las flechas en la mano.



Es difícil, observando los rostros de los personajes de la Capilla Sixtina, no sentirse profundamente impresionados por la mirada de estos personajes. Son ojos grandes, que penetran y se hacen penetrar, reveladores de los sentimientos y espejos del alma de los personajes a los que pertenecen. El terror y la desesperación del hombre a quien los demonios arrastran violentamente hacia el infierno, está resumido en ese ojo desmesuradamente abierto, en que Miguel Ángel concentra al máximo la angustia y en esa boca semiabierta, in parte escondida por la mano, que ahonda el sentito de desesperación y la conciencia de un castigo ineluctable.

Cabe destacar la escena cuyo protagonista es Caronte, el mítico barquero de los infiernos, presente en la Eneida de Virgilio. El Caronte de Miguel Ángel sin embargo, no transporta a los condenados sino que empuja a las almas de los pecadores fuera de la barca, hacia el Infierno, abandonándolas a su dramático destino. El grupo se cierra con la figura de Blas de Cesena, maestro de ceremonias del papa quien había criticado la obra de Miguel Ángel diciendo que era más digna de un cuarto de baño o de un mesón, que de la Capilla. El artista lo pinta con las semblanzas de Minos, uno de los jueces del más allá, que según la mitología grecorromana, a través de las roscas de serpientes que envuelven su cuerpo, indica a los condenados el jirón del infierno al que están destinados.

En 1565, como consecuencia de las decisiones del Concilio de Trento (1563) según el cual en los ambientes sagrados se debían presentar solamente obras con "recato" y segùn con las Sagradas Escrituras, los frescos del Juicio Final fueron retocados por Daniele di Volterra, un discípulo de Miguel Ángel, que cubrió con velos la desnudez de las figuras. Otras intervenciones análogas tuvieron lugar en épocas sucesivas. En la última restauración se conservaron los retoques de Daniele di Volterra, como testimonio tangible de una época histórica, mientras se decidió la eliminación de las modificaciones posteriores. Hoy en día la Capilla Sixtina vuelve a presentarse con todo su esplendor, "testimonio de la belleza del hombre creado por Dios" y "verdadero santuario de la teología del cuerpo humano" (Juan Pablo II, Homilía del 8 de abril de 1994).



Para las citas bíblicas (en castellano) se ha usado el texto de la "Biblia de Jerusalén", edición totalmente revisada y aumentada, de la editorial Desclée De Brouwer, Bilbao 1976. Las versiones más conocidas (populares) en la época de Miguel Ángel eran la "Vulgata", traducción en latín popular (vulgar) de la obra de San Jerónimo (390-405), que fue el texto sagrado más conocido del mundo occidental. La primera traducción en italiano (lengua original del presente libro) fue hecha por Nicolò Malermi e impresa en 1741.



Miguel Ángel

Miguel Ángel o de lo "sublime". Es casi imposible, para los hombres y mujeres de nuestro tiempo, escapar al peso de un evento crítico que desde hace siglos intimida y condiciona. La "sublimidad" de Miguel Ángel (o su "terribilidad", o "divinidad", variantes onomásticas no menos perentorias) aureolan su nombre ya desde los tiempos de Ascanio Condivi y Giorgio Vasari; es decir, desde los testimonios de sus contemporáneos. Releamos las palabras con que comienza la biografía de Miguel ÁngelBuonarroti en las "Vidas de Vasari": "El Divino Creador. compadecido, se dignó por fin lanzar una mirada bondadosa sobre la Tierra, y resolvió enviarnos un genio universal, capaz de abarcar y llevar a toda su perfección las artes de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. Dios concedió también a este privilegiado mortal un fino razonamiento filosófico, una alta moral y el don de la poesía, para que el mundo viera realizado en él, como en un espejo, el vivo ideal de lo más noble y puro a que puede aspirar la humanidad."

El proceso de divinización ya se ha consumado. El nacimiento de Miguel Ángelno es un común nacimiento humano, sino una "epifanía", una aparición y manifestación de la divinidad. El afirmarse de su estilo es el acontecimiento epocal que concluye –en la cumbre de una perfección después de él no superada e insuperable– la secular fatiga de las artes: Miguel Angel, en efecto, es "cosa más celestial que terrena", afirma Vasari. No muy distinta es la actitud de Antonio Condivi, el discípulo predilecto, en el que admiración y reverencia se presentan velados y como enternecidos por sentimientos de amor. He aquí el inicio de su "Vida de Miguel Ángel Buonarroti": "Desde el momento en que el Señor Dios, dispensándome su singular beneficio, me hizo digno no ya de su presencia física (ante la cual apenas si hubiera esperado poder llegar), sino del amor, la frecuentación y la estrecha amistad de Miguel Ángel Buonarroti, pintor y escultor único...". En Condivi, la intimidad con el gran artista es evocada con tonos de experiencia mística, habla de ello como de un inefable privilegio. Ya desde el principio el mito de Miguel Ángel fue creciendo en torno a los conceptos de unicidad, de terribilidad, de "distinto de nosotros". Y valga un brevísimo florilegio crítico: "Soy tan entusiasta de Miguel Angel, que ni siquiera la Naturaleza me satisface ya después de él, al no poder verla con



Miguel Ángel,
Piedad, Basílica de San Pedro,
Ciudad del Vaticano

ojos grandes como los suyos" (Goethe, "Viaje por Italia"); "El único sentimiento que la divinidad puede inspirar a los débiles mortales es el terror: y Miguel Ángel parece nacido ex profeso para imprimir este espanto en las almas..." (Stendhal, "Paseos romanos"), "Ya desde el primer momento Miguel Ángel fue una personalidad completa, casi espantosa en su unilateralidad" (Wölffiin, 1899). Miguel Angel, dios o "titán". Lo que ha acontecido es que una idea crítica nacida con Vasari y Condivi, hábilmente alimentada por el mismo artista cuando aún vivía con una conducta existencial y literaria de absoluta excepcionalidad, ha llegado hasta nuestros días sugestionando los pensamientos y la conducta de millones de personas. Hoy, para el público de todo el mundo, Miguel Ángel es una "atracción fatal". Ningún otro artista del pasado, ni Rafael, ni Leonardo, ni siquiera Rembrandt, tiene una aceptación igualmente vasta, acrítica, incondicional. Y no es ciertamente casual que. en los últimos años, las esculturas-fetiche de Miguel Ángel (la "Piedad" de San Pedro del Vaticano y el " David" de la Academia de Florencia) hayan sufrido la agresión de la locura. En cierto sentido, esos episodios son la consecuencia del mito. El "síndrome de Stendhal" se ha volcado en su espejo negro. Todo ello, si bien se piensa, ahonda sus raíces en la interpretación crítica (y también museográfica) que de Miguel Ángel históricamente se ha dado. Piénsese en la actual colocación del "David" en la Academia, en la disposición museográfica decimonónica. La estatua tiene una colocación de tipo litúrgico, tal como el altar eucarístico en una iglesia. En el centro de la Tribuna-ábside. bañado por la luz cenital que entra por la claraboya, aislado en su terrible belleza está el "David", exactamente como el tabernáculo del Sacramento en un templo. Su imagen ha sufrido una especie de laica sacralización hasta asumir, en el imaginario colectivo, las funciones propiciatorias y de conjuro que son propias de la Divinidad. Puesto que los dioses gobiernan lo Absoluto y lo Irracional, puesto que los dioses son objeto de amor y (más raramente) de odio, he aquí justificado el coloquio violento entre el Loco y el Dios: un Dios que crearan los historiadores del arte. Las mismas críticas que han sido dirigidas a la restauración (por lo demás, correcta) de la bóveda de la Capilla Sixtina, ¿no serán tal vez las consecuencias de un mito crítico, que el pulido de los frescos ha contribuido a poner en crisis? Estábamos acostumbrados a pensar en Miguel Ángel en blanco y negro, los colores típicos de lo "terrible" y lo "sublime", y ahora tal vez nos desilusiona, en la Sixtina, la gama acídula y luminosa de los colores manieristas, tan cercana a Pontormo y a Rosso y, por consiguiente, tan concretamente histórica. Todo esto para decir que cuando se trata la cuestión Miguel Angel, el verdadero problema es el de dominar la deriva ahistórica o metahistórica que desde hace siglos orienta la interpretación de su personalidad.



Miguel Ángel, David,
Galleria dell'Accademia, Florencia



Daniele da Volterra, Busto de Miguel Ángel, "Galleria dell'Accademia", Florencia

PERFIL BIOGRÁFICO

Miguel Ángel nació el 6 de marzo de 1475 en Caprese, en la comarca del Casentino entre Arezzo y Chiusi, localidad donde el padre del artista, Lodovico di Leonardo Buonarroti (1446-1531) desempeñaba el cargo de podestá. La madre de Miguel Ángel era Francesca di Neri (1455-1481), florentina. En 1488 y gracias a un joven amigo suyo, el pintor florentino Francesco Granacci (1469-1543), el artista fue admitido como aprendiz en el importantísimo taller de Domenico Ghirlandaio, con un contrato de tres años. En esta primera etapa realiza copias de los frescos de Giotto y de Masaccio (algunos dibujos se conservan en París, Louvre; Munich, Staatliche Graphische Sammlung; Viena, Albertina) y una tabla (hoy perdida) inspirada en un grabado del pintor alemán Martín Schongauer (h. 1440-1494) con las "Tentaciones de San Antonio". Abandonado antes de lo convenido el taller de Ghirlandaio. Miguel Ángel se traslada en 1489 al jardín mediceo del Convento de San Marcos, en Florencia, donde el escultor Bertoldo di Giovanni (h. 1440-1491) dirigía una escuela protegida directamente por Lorenzo el Magnífico, en la que los jóvenes artistas se ejercitaban sobre todo en el estudio de la escultura antigua. Invitado personalmente por Lorenzo a alojarse en su propio palacio, el joven Miguel Ángel pudo así frecuentar a los máximos exponentes del Humanismo florentino, entre los cuales Agnolo Poliziano; Marsilio Ficino, el mayor intérprete de la filosofía platónica, de la que Miguel Ángel fue un convencido y coherente sostenedor durante toda su vida; y Cristoforo Landino, comentarista de Dante, cuya poesía apasionó constantemente a Miguel Angel. Las primeras pruebas de Miguel Ángel como escultor tienen lugar en torno a 1490-95. En octubre de 1494 el artista abandona con precipitación Florencia –que estaba por ser invadida por las tropas de Carlos VIII de Francia– para refugiarse primero en Bolonia y luego en Venecia. Poco tiempo se queda en la ciudad de la laguna, mientras que en Bolonia su estancia dura casi un año, ocupado en la realización de tres esculturas para la tumba de Santo Domingo, en la iglesia dedicada a este santo. Durante su primera estancia en Roma –de 1496 a 1501– las fuentes mencionan un cartón (perdido) para un cuadro con los "Estigmas de San Francisco", nunca ejecutado por Miguel Ángel y destinado a la iglesia de San Pietro in Montorio. En este periodo labra el "Baco" del Bargello de Florencia y la "Piedad" de San Pedro del Vaticano. Vuelto a Florencia en la primavera de 1501 recibe numerosas peticiones para realizar obras de escultura, entre ellas la del "David", hoy en la Galería de la Academia. En 1504 recibe el prestigioso encargo de pintar al fresco la "Batalla de Cascina" en el Salón del Gran Consejo del Palacio Viejo de Florencia, junto a la "Batalla de Anghiari" encargada a Leonardo da Vinci. A la primera década del siglo XVI se remonta también la ejecución de los tres tondos, dos esculpidos y uno pintado sobre tabla, el llamado "Tondo Doni" (Florencia, Galería de los Oficios). En marzo de 1505, el papa Julio II confía a Miguel Ángel la tarea de proyectar su monumento fúnebre, que para el artista se convirtió en una auténtica "tragedia" de abandonos y reanudaciones hasta la realización parcial de la obra, unos cuarenta años después. En mayo de 1508 iniciaron las obras para decorar al fresco la bóveda de la Capilla Sixtina, llevadas a término por Miguel Ángel en octubre de 1512 casi en absoluta soledad y reserva, según el rasgo tal vez más característico de su extraordinaria experiencia humana, totalmente distinta –desde este punto de vista– de la del otro genio artístico de la Roma del primer Cinquecento, Rafael Sanzio, naturalmente llevado a desplegar al máximo los aspectos "mundanos" de su propia actividad. En los años siguientes, el artista trabajó sobre todo en Florencia –donde en 1512 habían vuelto al poder los Médicis– en la ejecución más o menos parcial de sus grandes proyectos arquitectónicos o esculturales: la fachada de la iglesia de San Lorenzo, la Biblioteca Laurenciana, la Capilla Médicis o Sacristía Nueva de San Lorenzo. En 1530 pintó una "Leda" para el



La casa natal de Miguel Ángel en Caprese, cerca de Arezzo



Miguel Ángel, Piedad Rondanini, Castillo Sforzesco, Milán



Miguel Ángel, Sagrada familia con San Juanito (Tondo Doni), Galleria degli Uffizi, Florencia

duque de Ferrara, Alfonso de Este, cuadro que sin embargo el mismo artista regaló a Antonio Mini, quien lo llevó a Francia, donde se pierden sus rastros. En el invierno de 1532-33, transcurrido en Roma, Miguel Ángel trabó estrecha amistad con el noble Tommaso de' Cavalieri, quien habría de estar a su lado incluso en el momento de la muerte; para él, el artista ejecutó una serie de dibujos de tema mitológico (Londres, British Museum; Windsor, Royal Library). A los años treinta se remonta también el cartón (perdido) con el "Noli me tangere" pintado para Alfonso de Avalos, del que nos quedan copias de Bronzino y Pontormo, así como otro cartón con "Venus y Amor" (1532-34), del que se conoce la realización pictórica llevada a cabo por Pontormo (Florencia, Galería de los Oficios). En la primavera de 1536 Miguel Ángel empezó el imponente fresco con el "Juicio Final" sobre el testero de la Capilla Sixtina, ultimado en noviembre de 1541. Poco tiempo después, el papa Paulo III le encargó los frescos de la Capilla Paulina en el Vaticano, ejecutados entre 1542 y 1550. En su vejez le fue de grandísima ayuda, sobre todo desde el punto de vista espiritual, la devota amistad de la marquesa Vittoria Colonna (1490-1547), para la cual realizó una pintura con "Cristo crucificado entre dolientes" (perdido), de la que sólo poseemos el dibujo preparatorio (Londres, British Museum). Hasta pocos días antes de su muerte, Miguel Ángel todavía tenía fuerzas suficientes como para seguir trabajando en la "Piedad Rondanini" (Milán, Castello Sforzesco). Murió el 18 de febrero de 1564, alrededor de las cuatro y media de la tarde, después de guardar cama sólo un par de días: en el momento del último trance le acompañaban su dilecto amigo Tommaso de' Cavalieri, a quien "infinitamente amó más que a nadie" (Vasari), Daniele da Volterra y pocos otros. Su cuerpo fue conducido a la iglesia de Santi Apostoli y el Papa manifestó su deseo de enterrarle en la basílica de San Pedro; pero el sobrino del genial artista toscano, Leonardo Buonarroti, quiso llevarle a Florencia. Los restos mortales de Miguel Ángel llegaron a la capital de la Toscana el 10 de marzo y fueron enterrados en la iglesia de Santa Croce; las solemnes honras fúnebres fueron realizadas, en cambio, el 14 de julio en la basílica de San Lorenzo.



Giorgio Vasari, Monumento fúnebre a Miguel Ángel, Basílica de "Santa Croce", Florencia

En las páginas que siguen: *La Capilla Sixtina*, vista exterior





Bibliografia fundamental

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1987; C. de Tolnay, *Michelangelo II, The Sistine Ceiling*, Princeton 1945; R. Pane, *L'architettura della Volta Sistina*, in A.A. V.V., Michelangiolo Architetto, Torino 1964; A.A. V.V., *La Cappella Sistina in Vaticano*, Milano 1965; A.A. V.V., *Biblioteca Sanctorum*, Roma 1966; D. Redig de Campos, *I "tituli" degli affreschi del Quattrocento nella Cappella Sistina*, in "*Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*", XLII, 1969-70; A.A. V.V., *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*, Novara 1986; J. Shearman, *La Cappella Sistina*, Novara 1986; K. Hartt, G. Colalucci, F. Mancinelli, *La Cappella Sistina. I, La Preistoria della Bibbia. II, Gli Antenati di Cristo. III, La Storia della Creazione*, Milano 1990; A.A. V.V., *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma 1990; R. de Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Firenze 1990; S. Moltedo (a cura di) *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, Città del Vaticano 1991; A.A. V.V., *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara 1992; A. Aletta (a cura di), *Conversazioni sotto la Volta. La nuova volta della Cappella Sistina e il Manierismo romano fino al 1550*, Roma 1992; F. Mancinelli, A. M. de Strobel, *Michelangelo. Le Lunette e le Vele della Cappella Sistina*, Roma 1992; C. Lewin, *The Sistine Chapel walls and the Roman Liturgy*, The Pennsylvania State University 1993; F. Mancinelli, *La Cappella Sistina*, Edizioni Musei Vaticani 1994; F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, *Michelangelo. Il Giudizio Universale, in Art Dossier all. al n. 88*, Firenze 1994; P. de Vecchi, *La Cappella Sistina. Il retauro degli affreschi di Michelangelo*, Milano 1996; E. Calvesi, *La Cappella Sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo*, Roma 1997; L. Partridge, F. Mancinelli, G. Colalucci, *La Cappella Sistina. Il Giudizio restaurato*, Novara 1998; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Milano-Napoli, 1962; A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, 1553; a cura di P. d'Ancona, Milano, 1928; C. de Tolnay, *Michelangelo*, I-V, Princeton, N.J., 1943-1960; P. Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola: i disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Firenze, 1962; AA.VV., *Michelangelo architetto*, a cura di P. Portoghesi e B. Zevi, Torino, 1964; P. Barocchi-R. Ristori, *Il Carteggio di Michelangelo*, I-IV, Firenze, 1965-1979; L. Goldscheider, *Michelangelo*, London-New York. 1967; C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*. I-IV, Novara, 1971-1980; AA.VV., *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*, Novara, 1986; F. Mancinelli, *Il cantiere di Michelangelo per la volta della Cappella Sistina, in "La pittura in Italia. Il Cinquecento"*, tomo II, Milano, 1988, pp. 535-552; AA.VV., *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara, 1992.

Ats Italia Editrice s.r.l.
Via di Brava, 41/43 - 00163 Roma
Largo M. Liverani, 12/3 - 50141 Firenze
www.atsitalia.it

Realización editorial: *Frida Giannini*
Investigación iconográfica: *Angela Giommi*
Proyecto gráfico, compaginación y cubierta: *Valeria Li Causi*
Escaneado, digitalización y correcciones cromáticas: *Leandro Ricci*
Coordinación técnica: *Flavio Zancla, Valerio Petrucci*

Textos:
Prof. Sonia Gallico
Scheda "Michelangelo" por *Antonio Paolucci*
Profilo biografico di Michelangelo por *Angelo Tartuferi*
Scheda "I restauro degli affreschi della Cappella Sistina" por *Fabrizio Mancinelli*

Fotografías de:
Foto Servizio Fotografico dei Musei Vaticani © Musei Vaticani
Archivio ATS Italia Editrice s.r.l.
Archivio fotografico Fabbrica di San Pietro in Vaticano
Archivio Foto Scala, Firenze

Impresión: Kina Italia/L.E.G.O S.p.A - Italy

ISBN 978-88-6524-663-4

LOS CAMINOS DEL ARTE

Caravaggio
Miguel Ángel
Rafael
Bernini
Leonardo
Botticelli
Giotto
Capilla Sixtina
Las Máquinas de Leonardo da Vinci
(...)

Questo volume è disponibile anche in lingua italiana
Эта книга издана также по-русски
This volume is also available in english
Ce volume est disponible aussi en langue française
Dieser Band ist auch in deutscher Sprache erhältlich
本書には日本語版もあります。

contracubierta:
La creación de Adán, detalle
Miguel Ángel, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano

LOS CAMINOS DEL ARTE

